

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДНІПРОПЕТРОВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ОЛЕСЯ ГОНЧАРА

ЛІТЕРАТУРА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ

Збірник наукових праць

Випуск 26 (2)

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2015

Рекомендовано до друку вченою радою Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара згідно з планом видань на 2015 р.

Л 64 Література в контексті культури : Зб. наук. праць. Вип. 26 (2). / ред. кол.: В. А. Гусєв (відп. ред.) та ін. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. – 200 с.

У збірнику висвітлюється література з точки зору поетики, семіотики, її функціонування в сучасних контекстах культури. Світовий літературний процес розглядається у зв'язку з філософським, соціальним та ін. дискурсами, проблемами гендерної та релігійної ідентичності, в полі інтернет-комунікації та масової культури.

Для літературознавців, викладачів вищих, середніх спеціальних навчальних закладів та шкіл, аспірантів та студентів-філологів.

The journal deals with the literature in terms of poetics, semiotics, its function in the modern context of culture. The world literary process is discussed in relation to the philosophical, social and other discourses, the issues of gender and religious identity, in the field of internet communication and mass culture.

For literary scholars, tutors of higher institutions, teacher of colleges and secondary schools and students-philologists.

Редакційна колегія:

д. філол. н., проф. **В.А. Гусєв** (відп. ред.);
д. філол. н., проф. **О.О. Гусєва**;
д. філол. н., проф. **Н.І. Заверталюк**;
д. філол. н., проф. **О.Л. Калашникова**;
д. філол. н., проф. **В.Д. Нарівська**;
д. філол. н., доц. **О.І. Романова** (відп. секретар);
д. філол. н., проф. **Т.Є. Автухович** (Білорусь);
д. філол. н., проф. **А. Варда** (Польща);
д. філол. н., проф. **Т. Сухарський** (Польща).

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. **О. С. Киченко**
д-р філол. наук, проф. **В. Б. Мусій**

Збірник наукових праць «Література в контексті культури» згідно з рішенням ВАК України включено до нового переліку наукових фахових видань України (з постанови президії ВАК України від 14 квітня 2010 р. 1-05/3) // Бюлетень вищої атестаційної комісії України. – К., 2010. – № 5.

Bib-ID: 86887

Сайт журналу: <http://mirlit.dp.ua>

Журнал зареєстровано в Міжнародному центрі ISSN:

ISSN 2312-3079 (print)

ISSN 2313-609X (online)

Збірник зареєстровано у міжнародних наукометричних базах даних:

vsenauki.ru

CiteFactor

BASE

Open Academic Journals Index

© Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара, 2015

© Автори статей, 2015

Е. А. Андрущенко

АНТИЧНЫЙ «СЛОЙ» В КНИГЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО «Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ»

Стаття присвячена специфіці античного «шару» у книзі Д.С. Мережковського «Л. Толстой и Достоевский» як одного зі значущих аспектів інтертексту в ній. Письменник був знавцем античної культури, багато перекладав, добре знав переклади своїх попередників, спеціально вивчав історію античності для власної історичної белетристики. В перших статтях молодого критика відчувається безпосереднє захоплення давниною, він знаходить її вплив навіть там, де його немає. У книзі «Л. Толстой и Достоевский» вона вже є точкою відліку в його релігійно-філософських роздумах. Він нібито залишається в межах традиції: вводить до тексту міфологічні імена, назви трагедій, архітектурних і скульптурних шедеврів. Втім, згадуючи їх, він поєднує декілька епох, доводить можливість повернення в інші часи, виявляє повторюваність явищ, використовуючи прийом багаточисельних відображень, завдяки чому античність активно залучається до сучасного письменнику літературного контексту. Це зумовлене центральною думкою книги про кінець всесвітньої історії, за яким відбудеться дійсне поєднання язичького та християнського, земного й небесного. Роль античності в концепції письменника з роками ставала меншою, її місце займав біблійний текст. Проте саме античний код, упроваджений у його літературну критику, підвищував статус російської літератури XIX століття, робив її рівною найвизначнішим досягненням античної давнини та Ренесансу.

Ключові слова: античний код, релігійно-філософська концепція, прийом багаточисельних відображень, міфологізація.

Статья посвящена специфике античного «слоя» в книге Д.С. Мережковского «Л. Толстой и Достоевский» как одного из значимых аспектов интертекста в ней. Писатель был знатоком античной культуры, много переводил, хорошо знал переводы своих предшественников, специально изучал историю античности для своей исторической беллетристики. В первых статьях молодого критика ощущается непосредственное увлечение древностью, он находит ее влияние даже там, где его нет. В книге «Л. Толстой и Достоевский» она является уже точкой отсчета в его религиозно-философских размышлениях. Он как будто остается в рамках традиции: вводит в текст мифологические имена, названия трагедий, архитектурных и скульптурных шедевров. Но упоминая их, он соединяет несколько эпох, доказывает возможность возвращения в другие времена, выявляет повторяемость явлений, используя прием многократных отражений, благодаря чему античность активно включается в современный писателю литературный контекст. Это обусловлено центральной мыслью книги о конце всемирной истории, за которым осуществится действительное соединение языческого и христианского, земного и небесного. Роль античности в концепции писателя с годами становилась меньшей, ее место занимал библейский текст. Но именно античный код, внедренный в его литературную критику, повышал статус русской литературы XIX в., делал ее равновеликой выдающимся достижениям античной древности и Ренессанса.

Ключевые слова: античный код, религиозно-философская концепция, прием многократных отражений, мифологизация.

The article is dedicated to the properties of the ancient “layer” as one of the significant intertextual aspects in D.S. Merezhkovsky’s book “L. Tolstoy and Dostoyevsky”. The writer was an expert in ancient culture: he translated a lot, was well acquainted with the translations of his predecessors and purposefully studied ancient history for his historical fiction. Yet the first articles

of the young critic exhibit a direct interest in the antiquity; he finds its influence even where there is none. In "L. Tolstoy and Dostoyevsky" it is the starting point of his religious and philosophical musings. He seemingly stays within traditional boundaries by introducing mythological names, titles of tragedies, architectural and sculptural masterpieces into the text. However, by mentioning them he links several eras, proves it possible to return to another time, reveals the repetitiveness in phenomena with the aid of multiple reflections, which leads to the antiquity being actively involved in the literary context contemporary to the writer. This is determined by the central idea of the book about the end of world history, followed by an actual merging of the heathen and the Christian, the earthly and the heavenly. The importance of the antiquity in the writer's concept lessened over the years, as it was replaced by the biblical text. Yet it was precisely the ancient code, embedded in his literary criticism, that elevated the status of the Russian literature of the XIX century, made it equal to the outstanding achievements of the antiquity and Renaissance.

Keywords: ancient code, religious and philosophical concept, method of multiple reflections, mythologization.

Творчество Д. Мережковского основательно изучено: создан целый ряд статей, монографий, разделы о его наследии вошли в пособия и учебники по истории литературы [7, с. 107–170]. Однако при внешней исчерпанности проблем, связанных с изучением его произведений, все еще требуют внимания отдельные аспекты, так и не получившие освещения. Менее других исследованы произведения писателя, созданные им в эмиграции, впрочем, и в отношении тех, что написаны Д. Мережковским в самый плодотворный период его творчества, можно говорить об изучении неравномерном.

Д. Мережковский вошел в русскую литературу как поэт и исторический беллетрист, вскоре стал известен как оригинальный литературный критик, публицист, мыслитель. Как справедливо пишет О. Коростелев, «нынешнему читателю порой трудно поверить, что в начале века Мережковского многие считали первым писателем России, более того, одним из первых писателей Европы. Авторитет его на Западе был едва ли не больше, чем в России. Он переводился на все европейские языки. <...> Среди европейских властителей дум находились люди (среди них, например, Томас Манн), изучавшие русский язык не потому, что "им разговаривал Ленин", а чтобы читать Мережковского в подлиннике» [2, с. 561]. Этому способствовала не только историческая беллетристика, но и литературная критика: он привлекал внимание европейских читателей к Л. Толстому и Ф. Достоевскому, перечел заново русскую и мировую классику, создал, по существу, собственную историю литературы. Трезвый и взыскательный критик Д. Мережковский В. Спасович с некоторым опасением говорил, что нужно было бы «перестроить всю историю русской литературы в XIX столетии...» [6, с. 659], если бы утвердилась его историко-литературная концепция.

Современники много писали о своеобразии его литературно-критических исследований. В. Розанов, например, сочувственно говорил, что преобладающей чертой его дарования является потребность в комментировании: «Свои собственные мысли он гораздо лучше выскажет, комментируя другого мыслителя или человека; комментарий должен быть методом, способом, манерой его работы» [5], а А. Измайлов, напротив, с раздражением писал об обилии «чужого» слова в его произведениях: «Если бы

его романы усеять сносками цитат, его книги стали бы больше похожи на арифметический задачник» [1, с. 127]. Но как бы ни оценивалась эта его особенность, она всегда оставалась его чертой как художника и критика. Среди многочисленных пластов «чужого» слова в его текстах ведущее место занимает античность. Д. Мережковский был знатоком античной культуры, много переводил, хорошо знал переводы своих предшественников, специально изучал историю античности для романа «Смерть богов. Юлиан Отступник» («Отверженный»). Но если в первых статьях молодого критика слышится непосредственное восхищение древностью, он находит ее влияние даже там, где его, казалось бы, нет (например, статья «Кальдерон»), то в книге «Л. Толстой и Достоевский» она уже является точкой отсчета в его религиозно-философских размышлениях. Цель статьи состоит в том, чтобы осмыслить специфику античного «слоя» в этой книге.

В ней он как будто остается верным традиции: вводит в текст мифологические имена, названия трагедий и произведений архитектуры, скульптуры: Нарцисс, Парфенон, Прометей как трагедия Эсхила и как герой мифа, Эпикур, Герострат, Помпейская стенопись, царь Алкиной, ткань Пенелопы, щит Ахиллеса, Пракситель, Фидий, Хирон, Немезида, царь Эдип, Тацит и т. д. Но использует их прежде всего как общий с читателем код для оценки и критики анализируемых явлений. Так, размышляя об учительском опыте Л. Толстого, критик пишет: «Он любовался, вечный Нарцисс, своим отражением в детских душах, как в зеркале глубокого и девственного родника» [3, с. 21]. Опрошение писателя, сказавшееся даже в устройстве его быта, он неприязненно называет проявлением еще большего стремления к роскоши: «Эти два рабочих кабинета – зимний и летний – настоящие тихие, роскошно-простые кельи современного ученика Эпикура, умеющего, как никто, извлекать из телесной и духовной жизни самые чистые, невинные, никогда не изменяющие радости» [3, с. 38]. Однако такие случаи относительно редки.

Гораздо чаще Д. Мережковский устанавливает связи между явлениями мировой культуры, которые способны подтвердить его глубоко субъективную интерпретацию. Он пишет, например, что «отчаяние Софокла в “Эдипе” похоже на отчаяние Соломона в Екклизиасте...», а «Улыбка Франциска Ассизского, поющего гимн солнцу после крестных мук Альвернского видения, напоминает улыбку Софокла, поющего гимн богу вина и веселья, богу Дионису, после кровавых ужасов Эдиповой трагедии» [3, с. 26, 27]. Перебрасывая мостик к античности, он как бы стягивает воедино несколько эпох, доказывает возможность ее возвращения в иные времена, обнаруживает повторяемость явлений. Эта потребность обусловлена центральной мыслью книги о конце всемирной истории, за которой наступит подлинное соединение языческого и христианского, земного и небесного. Для выражения подобной историософской концепции одного упоминания античных имен, культурных реалий или сопоставления с ними было недостаточно. Д. Мережковским использован прием, который можно назвать многократным отражением, благодаря чему античность активно включена в современный писателю литературный контекст.

Так, в начале его книги создается оппозиция языческого и христианского: «...произошло столкновение двух самых противоположных идей, которые только могли существовать на земле: Человекобог встретил Богочеловека, Аполлон Бельведерский – Христа» [3, с. 11]. Она создается с помощью цитирования слов Ф. Достоевского из «Дневника писателя» и становится своего рода отправной точкой в построении конструкции, в которой Л. Толстой является «тайновидцем плоти», а Ф. Достоевский – «тайновидцем духа». Комментируя тот фрагмент «Исповеди» Л. Толстого, где звучит его горечь от физического старения, Мережковский пишет: «Тут слышится глубоко-плотская, почти анакреоновская жалоба, хотя без анакреоновской ясности» и подтверждает свою мысль цитатой из пушкинской оды LVI (Из Анакреона): «Поредели, побелели / Кудри – честь главы моей, / В деснах зубы ослабели, / И потух огонь очей» [3, с. 3]. Таким образом, античный мотив возникает и как будто отражается несколько раз – в пушкинском, толстовском тексте и в собственном восприятии критика.

Осуждая поздние эстетические оценки Л. Толстого, Д. Мережковский пишет: «На человека западноевропейской культуры столь простодушные кощунства <...> должны производить впечатление неистовства Калибана, разбивающего Эгинские мраморы, режущего на куски портрет моны Лизы» [3, с. 72]. И здесь в образный ряд включены имя героя произведения эпохи Возрождения (драмы В. Шекспира «Буря») и шедевр Леонардо да Винчи, а также античные скульптурные группы из храма Афайи с острова Эгин. Завершает его сравнение нетерпимости Л. Толстого с поступком Герострата: «Этот Герострат, который подымает руку на Эсхила и Данте, для которого Пушкин в настоящее время если не учебник в “желтом переплете”, то распутный человек, “писавший неприличные стихи о любви”, наивно преклоняется перед Бергольдом Ауэрбахом, Элиот и “Хижиную дяди Тома”» [3, с. 72]. Автор помещает искания Л. Толстого не в тот контекст вершинных достижений мировой культуры, в котором равновелики Эсхил, Данте и Пушкин, а среди второразрядных, по его мнению, явлений, где его гению явно не место.

Между тем в концепции Д. Мережковского Л. Толстой-художник – это, как известно, певец плоти, потому в анализе его творчества акцентируется, прежде всего, «языческое»: «И здесь у Льва Толстого, как везде и всегда, все сводится к этой “связи души с телом”, к этому стихийно-животному, связующему плоть и дух, “душевному человеку” – к этой золотой цепи Вожделения-Эроса, которую боги, по словам Гомера, свесили с неба на землю и которою соединили они землю с небом, один пол с другим, одну половину мира с другою в единое “круглое” целое, единое Все живое, животное» [3, с. 118]. Подобное же соотнесение использовано и в другом фрагменте, где Д. Мережковский утверждает глубинную языческую сущность творчества Гёте-олимпийца: «И Гёте, еще более одинокий, чем Пушкин, умел “скрываться в тень долины малой” со своих ледяных безмолвных вершин, где обитают ужасные *Матери*, – для дружбы с пламенным и столь земным, несмотря на свою “небесность”, Шиллером» [3, с. 49]. Образ, почерпнутый из Плутарха,

вновь отражен в творческом сознании критика несколько раз – через Гёте и Шиллера, и через Пушкина.

Как известно, имя Л. Толстого находится в книге Д. Мережковского в значимой оппозиции имени Ф. Достоевского. Одним из средств ее создания также является античность. Критик, например, сравнивает юношеские читательские предпочтения обоих писателей. У Л. Толстого это А. Дюма, Э. Сю, П. де Кок, у Ф. Достоевского – Гомер, Шекспир, Шиллер, Гофман и Корнель. Перечень восторженных откликов Ф. Достоевского завершается цитатой из его письма к брату: «Гомер (баснословный человек, может быть, как Христос, воплощенный Богом и к нам посланный) может быть параллельно только Христу, а не Гёте. <...> Ведь в Илиаде Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной, и земной жизни, совершенно в такой же силе, как Христос, – новому...» [3, с. 70]. Языческое в творчестве Ф. Достоевского выявляется с помощью интерпретации слов старца Зосимы: «Любите животных, любите растения, любите всякую вещь». Д. Мережковский пишет, что так же, как и современный святой, «превращают бога-человека в бога-зверя» и древние греки: «Члены божески-прекрасного, просветленного человеческого тела так соединяются, переплетаются с членами животных, даже растений, Великого пана с Козлом, Пазифаи с Быком, Леды с Лебедем, Дафнэ с Ларвом, что трудно иногда решить, где именно в человеке кончается человеческое, божеское и начинается зверское, животное, даже растительное: одно в другое переходит, одно переливается в другое, как отдельные цвета в радуге» [3, с. 129].

Как и в главах о Л. Толстом, в главах о Ф. Достоевском его творчество мифологизируется, преломляется сквозь призму античности и эпохи Возрождения: «“Преступление и наказание”. Так озаглавлено произведение, так доньше и принято всеми, – пишет Д. Мережковский. – С этой точки зрения <...> вся трагедия Раскольникова – такая же не сложная, не новая, вечная трагедия человеческой совести, карающей Немезиды, как Царь Эдип или Макбет. Нравственное равновесие нарушено и восстановлено: преступил закон, и осудили по закону; пролил кровь, и кровь отомщена; убил, украл, и замучен “эвменидами” – угрызениями совести, доведен до всенародного покаяния, до явки с повинною, и осужден, и сослан в каторгу. Чего же больше?». Между тем в сравнении с трагедией Эдипа, трагедия Раскольникова в ином: «...он сомневается не в *своем* преступлении, а в преступлении *вообще*, сомневается глубочайшим из всех возможных сомнений в самой сущности, в самом существовании какого бы то ни было нравственного закона, как бы то ни было нравственной задержки и преграды между преступным и невинным» [3, с. 273, 275].

Целью противопоставления Л. Толстого и Ф. Достоевского является, в конечном счете, поиск синтеза, соединения двух начал, якобы воплощенных ими, в творчестве некоего будущего символического Пушкина, который, как и первый русский поэт, сумеет соединить в новой русской культуре языческое и христианское. Между тем осознание этого еще недоступно современникам Д. Мережковского: «...загадка Пушкина стоит на всех путях нового русского

сознания, как загадка Сфинкса перед Эдипом» [3, с. 12]. Пушкин представляется критику символом осуществленной гармонии, примирения противоречий, а значимым подтверждением этому становятся слова из ложных «Записок Смирновой», соединенных с цитатой из древнего текста: «Современники рассказывают, что бывали минуты, когда он вдруг как бы весь преображался, становился неузнаваем. Не совершалось ли именно в эти минуты то чудо, о котором говорит у Платона Алкивиад по поводу лица Сократа: не выходил ли из грубой оболочки сатира бог?» [3, с. 89]. Д. Мережковский мифологизирует не только образ Пушкина, оставляя возможность для подобной интерпретации, но и Сократа, переосмысливая «Речь Алкивиада: панегирик Сократу» из «Пира»: «Более всего, по-моему, – говорит Алкивиад, – он похож на тех силенов, какие бывают в мастерских ваятелей. <...> Если раскрыть такого силену, то внутри у него оказываются изваяния богов. Так вот, Сократ похож, по-моему, на сатира Марсия... Не знаю, доводилось ли кому-нибудь видеть таящиеся в нем изваяния, когда он раскрывался по-настоящему, а мне как-то раз довелось, и они показались мне такими божественными, золотыми, прекрасными и удивительными. <...> Сравнивать его можно не с людьми, а с силенами и сатирами – и его самого, и его речи» [4, 215 b, 216 e, 221 d.]. В книге «Л. Толстой и Достоевский» античность участвует также и в процессе мифологизации имен Наполеона, Ф. Ницше и Гёте, что дает возможность противопоставить друг другу несколько мифов и установить между ними особое соотношение. И это не случайно, ведь современное ему состояние Д. Мережковский ощущает как *«конец русской литературы»*: «Только теперь, когда русская литература кончается или, по крайней мере, совершенно определенный, неповторяемый круг ее развития замыкается, только теперь мы начинаем понимать, что собственно произошло в России от 30-х до 80-х годов XIX века, от “Евгения Онегина” до “Анны Карениной” и “Братьев Карамазовых”. Для того, чтобы во всемирной культуре найти нечто равное по внезапному раскрытию, или, вернее, взрыву духовных сил, следовало бы вернуться к расцвету греческой трагедии в несколько десятков лет от Эсхилова Прометея до Еврипидовой Альkestис, или живописи Итальянского Возрождения от 70-х годов XV до 20-х годов XVI века, от “Весны” Боттичелли до “Преображения” Рафаэля» [3, с. 477].

Роль античности в религиозно-философской концепции Д. Мережковского с годами становилась меньшей, ее место в творческом мире писателя занимал библейский текст. Анализ источников цитат в его произведениях, написанных в эмиграции, со всей очевидностью подтверждает это. Однако именно античный код, внедренный в его литературную критику той поры, повышал статус русской литературы XIX в., делал ее равновеликой величайшим достижениям древности и Ренессанса.

Библиографические ссылки

1. Измайлов А. Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья. Мережковский. Бальмонт. Блок. Арцыбашев. Амфитеатров. Бунин. Будищев. Вячеслав Иванов. Гиппиус. Чириков. Ремизов. Вересаев / А. Измайлов. – М.: И.Д. Сытин, 1913. – 231 с.

2. Коростелев О.А. «Россия без свободы для меня невозможна...» (Статьи Мережковского эмигрантского периода) / О.А. Коростелев // Д.С. Мережковский. Царство Антихриста. Статьи периода эмиграции / Под общ. ред. А.Н. Николюкина. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – 656 с.
3. Мережковский Д.С. Л. Толстой и Достоевский / Д.С. Мережковский. Изд. подг. Е.А. Андрущенко. – М.: Наука, 2000. – 587 с. (Серия «Литературные памятники»).
4. Платон. Сочинения: в 4-х тт. / Платон. – Т.2. / Общ. ред. Л.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи; Примеч. А.Ф. Лосева и А.А. Тахо-Годи – М.: Мысль, 1993. – 528 с. (Серия: «Философское наследие»).
5. Розанов В. Новая работа о Толстом и Достоевском / В. Розанов // Новое время. – 1900. – № 8736. – 24 июня.
6. Спасович В. С. Мережковский и его «Вечные спутники» / В. Спасович // Д.С. Мережковский. Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы / Изд. подг. Е.А. Андрущенко. – М.: Наука, 2007. – С. 641–681. (Серия «Литературные памятники»).
7. Холиков А.А. Основные научные работы о Д.С. Мережковском: материалы к библиографии / А.А. Холиков // Вестник православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Филология. – (М.), 2011. – № III: 2 (24). – С. 107–170.

Надійшла до редколегії 19 липня 2015 р.

УДК 82(569) 4

О. Н. Бескровна

БІБЛІЙНА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (єврейський погляд)

Однією з головних особливостей західноєвропейської світової літератури є безпосереднє звернення письменників до Біблії, а також до текстів Старого та Нового Заповіту. Біблійний текст дійсно стає джерелом багатьох творів та наукових монографій протягом усієї історії існування людства. Не залишилась в стороні від цієї проблеми і відома українська поетеса Леся Українка. Завданням нашого дослідження у зв'язку з цим стає вивчення саме біблійної теми у творчості Лесі Українки та порівнянні її елементів не тільки у християнській, а й у іудаїстично-хасидській традиції, представником якої є С.Г. Фруг. Звернення Лесі Українки до біблійної тематики можна викреслити з позиції трьох напрямів у літературознавстві:

а) безпосереднє звернення крізь біблійний текст та переказ Псалмів Давидових;

б) звернення крізь Вавилонський Талмуд та, зокрема, крізь Агаду в перекладі російською мовою Семена Фруга;

в) звернення до народної української традиції та її зв'язок з біблійними текстами.

Традиції Біблії у творчості Лесі Українки знаходять своє відображення перш за все в Новому Заповіті, але у творах поетеси вони вирушають до Старого Заповіту, і тема Храму, як Закон Авраама, Ісаака та Іакова, веде Лесю Українку до проблеми відродження українського та єврейського народів на рівні хасидизму та цадікізму. У своїй творчості поетеса звертає увагу перш за все на Синодальний переклад Біблії, що наближує її до джерел української та ашкеназьської культур.

Ключові слова: *трансформація жанру, трансформація образу, Старий Заповіт, Новий Заповіт, хасидизм, цадікізм.*

Одной из главных особенностей западноевропейской мировой литературы является обращение писателя к текстам Ветхого и Нового Завета. Библийский текст

дійсно став джерелом багатьох творів та наукових монографій протягом усієї історії існування людства. Важливо відзначити, що тільки одна бібліотека Ватикану нараховує сотні тисяч монографій з цього питання. Не лишилась поза цією науковою проблемою і

а) безпосереднє звернення до Біблії, до текстів Старого та Нового Заповіту, про які російсько-єврейський письменник XIX століття Семен Фруг писав:

б) звернення до Вавилонського Талмуду і, в частині, до Агади в перекладі на російську мову Семена Фруга;

в) звернення до народної української традиції і її зв'язку з біблійними текстами.

Традиції Біблії в творчості Лесі Українки знаходять своє відображення не тільки в Новому Заповіті, але й в творчості поетеси, крім того, вони рухаються ще й до Старого Заповіту, і тема Храму, як Закон Авраама, Ісаака і Якова, веде Лесю Українку до проблеми відродження українського і єврейського народів на рівні хасидизму і цадикізму. В своїй творчості поетеса звертає увагу не тільки на Синодальний переклад Біблії і прагне до істини української і ашкеназської культур.

Ключові слова: трансформація жанру, трансформація образу, Старий Завет, Новий Завет, хасидизм, цадикізм.

The chief particularities of West-European Literary is the address World writers to the text of Old and New Testament. The text of the Bible is the course-book for many creative works and science works in the all period of the history peoples. This is problem to be and in the creative works of Lesia Ukrainke. The task of the article "The Hebrew theme in the creative works of Lesia Ukrainke" is the study Bible theme in the creative works of Lesia Ukrainke and to be comparison the Christianity and Hebrew tradition in the creative works poets Lesia Ukrainke, Ivan Franko and Shimon Frug. We are looking in the creative works of Lesia Ukrainke from the three positions:

a) *the immediate address to the Bible text and to retell Psalm of David;*

b) *the address to the Babylonian Talmud and Agadah, what is translation to the Russian Shimon Frug;*

c) *address to the national Ukraine tradition and there communication from the Bible text.*

The tradition of the Bible text in the creative works of Lesia Ukrainke is reflected the New Testament, were is going to the Old Testament, and the theme of Temple in the Law Abraham, Isaac and Yaakov to conduct the poet to the problem of Renaissance the Ukraine and Hebrew peoples in the levels of Hasidism and cadikism. In our creative works Lesia Ukrainke pay attention in the Sinodic translation of the Bible and going to the course Ukraine and Hebrew Culture.

Key words; transformation of the genre, transformation of the image, Old Testament, New Testament, Hasidism, cadikism.

Однією з головних особливостей світової літератури є безпосереднє звернення письменників до Біблії, до текстів Старого та Нового Заповіту, про які російсько-єврейський письменник XIX століття Семен Фруг писав:

А в горнилах духа мысли,
В мастерских великих знанья –
Не звенит ли славой вечной
Их святое достоянье [15, с. 132].

Біблійний текст дійсно стає джерелом багатьох художніх творів та наукових монографій протягом усієї історії існування людства. Важливо відзначити, що тільки одна бібліотека Ватикану нараховує сотні тисяч монографій з цього питання. Не лишилась поза цією науковою проблемою і

поезія відомої української поетеси Лесі Українки, творчістю якої займалися такі дослідники як М. Кудрявцев [6], М. Моклиця [7], І. Бетко [2], Л. Брюховецька [4] та інші. Тож завданням нашого дослідження є вивчення саме біблійної теми у творчості Лесі Українки в порівнянні з іудейсько-хасидською традицією, найбільш яскравим представником якої є російсько-єврейський поет Семен Фруг.

Майже уся творчість Лесі Українки цілком пов'язана з Біблією. В 1896 році вона пише свій твір «Єврейська мелодія», в якому видно, що поетеса з раннього дитинства виховувалась на Біблії, яку переклав на українську мову Пантелеймон Куліш. Текст вірша «Єврейська мелодія» фактично є трансформацією сюжету ТаНаХа 137 біблійного Псалма:

על-נהרות בכל שם ישבני גם-הכיני בזכרני את –ציון על ערבים בתוכה תלינו כנודתינו כי שם.
שאלוני שובינו ערבים בתוכה דברי-שיד ותוללינו שמחה שירו לנו משיר ציון איך נשיר את-שיר-
יחזק על אדמה נכיר אם-אשכחך ירושלים תשכחימיני תדבך לשוני לחכי אם-לא אזכדכי אז-לא
אעלה את-ירושלים על ראש שמחה זכד יחזק לבני ארום את יום ירושלים האמרים עדו עדו עד
חיסוד בה בת-בבל השדידה אשרי שישלם-לך את-גמולך שגמלת לנו אשרי שיאחו ונפץ את-עלליך
אל-הסלע

Над річками Вавілонськими, –
там сиділи ми і плакали,
коли згадували про Сіона!
На вербах у ньому
повісили ми свої арфи,
співу бо пісні від нас там
жадали були
поневолювачі наші,
а веселощів – наші мучителі:
«Заспівайте по нам зі
Сіонських пісень!»
Як же зможемо ми заспівати
Господнню пісню
в землі чужинця?
Якщо я забуду за тебе,о
Єрусалиме, -
Хай забуде про мене правиця моя! (Псалом 137, 1-5)

У ліричних роздумах героїні відчувається печаль у зверненні до коханої людини:

Ти не мій! Розлучив нас далекий твій край
І вродлива чужинка забрала.
Ти там, може, знайшов незаказаний рай,
Я ж без тебе, мов квітка зав'яла.

І zostались мені лиш пісні та думки,
Ті пісні наші бранці зложили,
Прислухаючись, як край Єфрату-ріки
Вавілонські верби шуміли.
Ті пісні не співались, у дні жалібні
Арфи висіли смутно на вітах,
І гойдались, неначе журились сумні,
По веселих утрачених літах [8, с. 129].

Цю ж тему ми спостерігаємо і в ранньому вірші Семена Фруга:

Над светлым зеркальным Эфратом
Плачущая ива стоит;
На ветках, надломленной бурей,
Разбитая арфа висит [13, с.81].

Вірш Лесі Українки носить ліричний характер, тому її героїня ходить по землі та оплакує свого коханого та рідну країну. При цьому повністю зберігаються традиції трансформації Тори й ТаНаХа, що об'єднують іудейсько-хасидську та християнсько-православну традиції:

Ти в руїнах тепера, єдиний наш храм,
Вороги найсвятіші сплямили,
На твоїм олтарі неправдивим богам
Чужоземці вогонь запалили [10, с.130].

«Єврейська мелодія» Лесі Українки будує Храм любові, при цьому поетеса користується методом синонімічного біблійного паралелізму:

Всі пророки твої від тебе відреклись,
І левітів немає з тобою,
Хто погляне на стіни, величні колись,
Покиває сумний головою.

Ти не наш, але вірними будуть тобі
На чужині ізраїльські люди, –
Що обрав сам господь за святиню собі,
Те довіку святинею буде! [10, с.129–130]

Фактично той же самий елемент ми спостерігаємо і у Семена Фруга, який вносить у пісню арфи усю скорботу єврейського народу, яку втілив у собі Вічний Жид – Агасфер. Фруг його сприймає як образ печального лицаря:

Без крепких доспехов он бродит
Тот рыцарь в удушливой мгле –
С печатью грядущей победы
На светлом и гордом челе [13, с. 82].

При цьому він не тільки використовує термінологію ТаНаХа, а й органічно переплітає біблійно-християнську та іудаїстично-хасидську традицію.

Особливу роль у творчості Лесі Українки грає вірш «Дочка Іефая», який було написано у Тифлісі, в 1904 році. Головною особливістю цього твору є те, що сюжетна канва переказу вірша органічно переплітається з Вавілонським Талмудом і, зокрема, із «Сефер Гаагадою» Бялика та Равницького, що була перекладена російською мовою Семеном Фругом. З приводу притчі «Иефай и его дочь» в Агаді сказано: «Иефай был человеком невежественным, «сучком сикоморинным» и поэтому дочь свою погубил. Выступая войной против аммонитян, Иефай дал обет Господу, сказал:

– Если ты передашь аммонитян в руки мои, то, по возвращении моем с миром, что выйдет из ворот дома моего навстречу мне, будет обречено Господу, и вознесу сие на всесожжение.

Тогда же вознегодовал на него Господь, говоря:

– Ведь если навстречу ему попадет собака, свинья или верблюд, он и их в жертву мне принесет?

И суждено было его дочери выйти навстречу ему.

Когда Иеффай увидел ее, разодрал он одежды свои и сказал:

– Увы, дочь моя! Ты сразила меня! Я отверз о тебе клятвенно уста мои перед Господом и не могу отречься!..

Когда Иеффай вывел дочь свою для заклания, она воззвала к нему, говоря:

– Отец! Отец! Есть ли в Торе такое повеление, чтобы израильтяне приносили в жертву детей своих?

– Обет уже дан мною, дочь моя! – был ответ.

– Но ведь и предок наш Иаков – продолжала она, – дал обет: «Из всего, что Ты, Боже, даруешь мне, я дам Тебе десятую часть». Господь дал ему двенадцать сыновей, а принес ли он в жертву хотя одного из них?

Все это говорила Иеффаю дочь его, но он не внял словам ее, - вывел и заклал ее перед Господом.

Все это говорила Иеффаю дочь его, но он не внял словам ее, - вывел и заклал ее перед Господом.

И горестно воскликнул Дух Святой:

– Души живые требовал ли я в жертвы Мне? Чего Я не повелел и не говорил, и что на мысль не приходило Мне!» [1, с. 165–167].

Якщо подивитись на вірш «Дочка Іефая» Лесі Українки, то можна сказати, що з усієї сюжетної канви Агади вона обирає тільки монолог дочки Іефая, при цьому використовуючи образи, які характеризують природу Ізраїлю, що в авторки органічно поєднується з природою України:

Пусти мене, мій батеньку, на гори,
де ряст весняний золотом жаріє,
де вітер цвіт з мигдалі обсипає,
хай він мене дощем рожевим скропить,
оплаче цвітом молодість мою.

Там, кажуть, з гір усю країну видко, –
нехай востаннє я побачу більше,
ніж бачила за все життя коротке,
хай стану ближче до ясного сонця,
скажу йому: веселєє, прощай! [10, с. 243]

Характерною особливістю дочки Іефая, на думку Лесі Українки, є те, що вона натура лірична, точно така ж, як і Мавка з «Лісової пісні». В цілому можна сказати, що в останніх рядках «Дочки Іефая» цитується «Лісова пісня»:

Я золотим квіткам віддам всі мрії,
а вітрові свою дівочу волю,
у світ пушу з піснями всі думки,
мов пелюстки осиплються бажання.
Пусти мене, мій батеньку, на гори.

Хай я сама сирій землі належу, –
віддай мене тому, кому обрік, –
а те, що я на горах заспіваю,
належить сонцю, вітрові й весні,
кров кане в землю, а воно хай лине...

Не бійся ти, що з гір я не вернуся,
що вже несила, стане покидати
веселого, весняного життя.
Ні! з гір прийду покірنا і мовчазна,
Мов квітка, похилюсь під ніж жертвний.

Ні, я прийду мовчазна і покірна,
схилюсь мов квітка, на жерновий камінь,
бо знатиму – хоч би сто літ жила,
такої б пісні вже не заспівала,
життя такого більше не зазнала б,
як в час прощання на горі високій [10, с. 243–244].

Пр: О, не журися ти за тіло!
Ясним вогнем засвітилось воно,
чистим, палаючим, як добреє віно,
вільними іскрами вгору злетіло.
Легкий, пухкий попільець
ляже, вернувшись в рідну землю,
вкупі з водою там зростуть вербицю, –
стане початком тоді мій кінець... [11, с.120]

Якщо говорити про творчість Лесі Українки, то насамперед треба підкреслити, що трансформація Тори і ТаНаХа – одна з характерних особливостей її віршів.

Ліричний вірш-монолог «Прокляття Рахилі» був написаний у 1898 році та пов'язаний з «Евангелієм від Матвея», але тут можна спостерігати і елементи морально-етичного кодексу Талмуду – Агади. Сюжет цього твору Лесі Українки був безпосередньо пов'язаний безпосередньо з тим, що поетеса описує народження Ісуса Христа та проголошує його Месією:

З'явилося новеє світло у світі,
У Віфлеємі, в тихому селі,
І засвітилися у темному блакиті
Нова зоря, щоб і старі й малі
Дорогу знали до свого Месії,
Малого сина вбогої Марії.
Пішли усі поклон йому віддати,
Волхви, царі і вбогі пастухи,
Втішалася обрана богом мати,
Сповнялась материнської пихи,
Святої гордості, що кожна мати має,
Як на руках своє дитя тримає,
Бо кожній матері дитя її Мессія,
Давно сподівана і справджена надія [10, с. 419].

Але в той же час підіймає з труни праматір Рахиль та як антитезу вводить до сюжету її монолог, пов'язуючи прокляття Рахилі з відродженням Ізраїлю та України. Тема паралелі Ізраїль – Україна стає однією з головних у творчості Лесі Українки. При цьому використовується структура монологічної оповіді – жанру, характерного для драматичних творів:

Серафим:

Вгамуйся, бідна мати, не ридай!
 Нехай тобі сіє так надія,
 Як та зоря нова. Рахіль згадай:
 «З Єгипту має вам прийти Мессія».
 Радій, Рахіль, Ізраїль оживе,
 Мессія дасть йому життя нове!

Рахіль:

Радіти кажеш ти? мені радіти?
 О, Серафим! У вас на небесах
 Не плачуть матері і не вмирають діти,
 Вам невідомий смерті страх.
 Месія! що йому до нашої недолі?
 Він пан землі, безсмертний божий син.
 Мої сини в понурому Шеолі,
 Не вернеться вже звідти ні один.
 Ніхто їх звідти визволить не може, –
 Важкий, холодний сон наліг на груди їм...
 Ягве, страшний Ягве! Темний Елогім!
 Аданої-Шаддаї, грізний боже!
 До тебе я за помстою вдаюся,
 Тобі я, тінь ображена, молюсь!
 Ніхто не може літери змінити
 Твоїх міцних одвічних установ,
 Чотирнадцять колін заледве може змити
 Пролиту безвинно людську кров, –
 Дивись, тепер її пролито ціле море
 Для того, щоб живим zostавсь один!
 За кров дітей моїх, за материнське горе
 Нехай заплатить сей, Марії син! [10, с. 420–421]

Але Леся Українка сприймає тільки християнсько-православну традицію, не враховуючи Вавілонський Талмуд, перекладений на російську мову Н. Переферковичем, де сказано: «Сказал р. Симон сын Халафты: Господь не нашел лучшего сосуда с благословением для Израиля, нежели мир, как сказано (Пс. 29.11) «Господь даст силу народу Своему. Господь благословит народ свой миром» [8, с. VI, с. 640]. У той же час у своєму творі Леся Українка фактично наслідує також іудейсько-хасидську традицію, зберігаючи талмудичну канву розповіді, проголошуючи прокляття Марії:

«Гори, проклято зірко! На сто миль
 Марії й синові освічуй путь собою.
 Маріє, радуйся! твій син, твоя любов,
 Живий, у захисті, та прийде та година,
 Даремне згине так твоя дитина,
 Як сі мої нащадки. Кров за кров!» [10, с. 421]

Фактично головною особливістю творчості Лесі Українки та біблійних мотивів у ньому є реакція на соціально-політичну ситуацію в Росії кінця XIX – початку XX століття. Наближалася гроза революції, а біблійні загальнолюдські мотиви тісно пов'язані між собою, тому створення у 1906 році вірша «Пророк» не випадкове. В жанровій традиції монологу Леся Українка, як і С. Фруг, представник багато страждального єврейського народу, звертається до Месії та

бачить у Ньому Пророка. Вона не лишається вдалині від подій Кривавої неділі 1905 року:

Я духові серцем сказав:
«Навіщо ти будеш мене серед ночі?
Навіщо сі тихі уста розв'язав
І речі надав їм пророчі?
Оспалі тут люди, в них в'ялі серця,
Народ сей не вдавсь на борця [10, с. 283].

З такими ж мотивами пророцтва ми зустрічаємось і в соціально-політичному монолозі «І ти тоді боролась мов Ізраїль»:

І ти колись, боролась мов Ізраїль,
Україно моя! Сам бог поставив
супроти тебе силу невблаганну
Сліпої долі!.. [10, с. 256]

Леся Українка пов'язує в одне єдине ціле Ізраїль та Україну, виводячи на перший план образ Богдана Хмельницького:

Смерть Україні! – Та знялась високо
Богдана праваця, і народи
розбіглися, немов шакали ниці,
брати братів пізнали і з'єднались.
І дух сказав: «Ти переміг, Богдане!
Тепер твоя земля обітована».
І вже Богдан пройшов по тій землі
від краю і до краю. Свято згоди
між ним і духом гучно відбулося
в золотоверхнім місті [10, с. 256].

Специфікою цього твору Лесі Українки є факт трансформації Тори й ТаНаХа методом «пілпул-хілукім». Леся Українка зі Старого Заповіту бере сюжет про те, як Мойсей вів свій народ крізь Червоне море до землі Ізраїлю, та порівнює землю Ізраїлю із землею України. Цей біблійний паралелізм виникає на рівні сюжетної трансформації вірша «І ти колись боролась, мов Ізраїль» та поеми Івана Франко «Мойсей»:

Народе мій, замучений, розбитий,
Мов паралітик той на роздорозжжю,
Людським презирством, ніби струпом, вкритий!
Твоїм будущим душу я тривожу,
Від сорому яких нащадків пізніх
Палатиме, заснути я не можу.
Невже тобі на таблицях залізних
Записано в сусідів бути гноєм,
Тяглом у поїздах їх бистроїздних?
Невже повік уділом буде твоїм
Укрита злість, облудлива покірність
Усякому, хто зрадою й розбоєм
Тебе скував і запряг на вірність?
Невже тобі лиш не судилось діло,
Щоб виявило твоїх сил безмірність?
Невже задармо стільки серць горіло
До тебе найсвятішою любов'ю,
Тобі офіруючи душу й тіло?

Задармо край твій весь политий кров'ю
 Твоїх борців? Йому вже не пишаться
 У красоті, свободі і здоров'ю [12, с. 226].

У той же час у Лесі Українки ми спостерігаємо звернення до філософії християнства, де вона фактично порівнює традиції цадикізму у Старому Заповіті:

А далі розлилось Червоне море
 і розділилося по половині,
 і знов злилось до купи й затопило –
 кого? Ой, леле! Новий фараон
 пройшов живий через Червоне море,
 але їздець і кінь пропав навіки.
 Співай, радій ненависна чужинко,
 бий в бубон і лети в танок з нестяму,
 кінь і їздець в Червонім морі згинув,
 тобі zostався спадок на покраси,
 бо зносив ти України клейноди,
 святкуючи над нею перемогу.
 Такий для нас був вихід із Єгипту,
 немов потоп. Зіграло та й ущухло
 Червоне море висохло, й осталося
 Безрадісна пустиня після нього,
 І став по ній блукать новий Ізраїль... [10, с. 256–257].

Подібно герою поеми «Мойсей» Івана Франка Леся Українка пророкує українському народові нову боротьбу за свою незалежність:

Чи довго ще, о господи, чи довго
 ми будемо блукати ы шукати
 рідного краю на своїй землі?
 Який ми гріх вчинили проти духа,
 що він зламав свій заповіт великий,
 той, взятий з бою волі заповіт...
 ...покаже батько своєму сину
 на срібне марево удалині
 і скаже: «Он земля твого народу!
 борись і добувайся батьківщини,
 бо прийдеться загинуть у вигнанні
 чужою-чуженицею в неслав'ї» [10, с. 257].

Однією з особливостей літературного процесу ХІХ століття в Росії та на території Малоросії є взаємовплив письменників один на одного. При цьому трансформація сюжетів Біблії проходила як на рівні окремих елементів сюжету, так і на рівні жанрової своєрідності віршів. Той же елемент боротьби та призиву ми спостерігаємо не тільки у Лесі Українки, а й у Івана Франка, який закликає свій народ віддати все за незалежність рідної землі:

А Єгошуа зично кричить:
 «До походу! До зброї»
 І зірвався той крик, мов орел,
 Над німою юрбою,
 Покотився луною до гір:
 «До походу! До бою!»
 Ще момент – і Єгошуї крик

Гірл сто тисяч повторить;
 Із номадів лінивих ся мить
 Люд героїв сотворить.
 І підуть вони в безвість віків,
 Повні туги і жаху,
 Простувать в ході духові шлях
 вмирати на шляху [12, с. 257].

Традиції Біблії у творчості Лесі Українки знаходять своє відображення перш за все у Новому Заповіті, проте у творах поетеси вони рухаються до Старого Заповіту, і тема Храму, як Закон Авраама, Ісаака та Іакова, веде Лесю Українку до проблеми відродження українського і єврейського народів на рівні хасидизму та цадікізму:

Як Ізраїль діставсь ворогам у полон,
 То рабом своїм бранця зробив Вавілон,
 І, схиливши чоло, подолані борці
 Переможцям своїм будували дворці.
 Тії руки, що храм боронили колись,
 До чужої роботи водночас взялись,
 Тая сила, що марна була на війні,
 Будувала підвалини й мури міцні.
 Все здалось до роботи: перевесло й шнур
 Плуг, сокира й лопата виводили мур,
 Всяк, хто мав який знаряд, мав працю собі
 Тільки арфу співець почепив на вербі [10, с. 183].

Той же мотив праці тільки з позиції ортодоксального рабинату ми спостерігаємо і у творах Семена Фруга. Свою «Песнь Сиону» Фруг несе до алтаря Першого Храму. Вірш «Misbach Adomoh» було надруковано у 1912 році у збірці «Сиониды и другие стихотворения». У своєму творі Семен Фруг співає гімн Адонаю. Поет широко використовує антитетичний біблійний паралелізм, протиставляючи жертovníк з «золота литого» жертovníку з землі. Фруг підкреслює свій зв'язок з народом, з історією євреїв біблійного періоду. Він звертається до єврейського народу, призиває левітів служити йому завжди:

На нём не народ благоуханный,
 А сок маслин и шерсть отар,
 Колосья, грозди, плод румяный
 Ты приноси бессмертной силе в дар...
 Пой песни поля, гимны сада,
 Работы жрец, труда левит! [14, с.109]

Фруг використовує традиційні для єврейської поезії методи: семантика слів допомагає читачеві розкрити як поетичне сприйняття поетом оточуючої його дійсності так і Агаду Вавілонського Талмуду. Фруг переосмислює свій твір крізь ідиш: *טעבן* – робота, де *א* – в біблійній та кабалістичній традиції Бог. Отже, Фруг називає жерця служителем Бога та при цьому використовує синонім давньоєврейської мови «левіт»: *שוער* – клятва, *שווער* – важкий. І цими словами поет призиває служителів Бога коєнів та левітів до кінця бути відданими єврейському народові, як би важко не було. Однією з головних особливостей творчості Лесі Українки є трансформація та переосмислення поетесою світа «Брашит» та світа «Книги Царів»:

Єреміє, зловісний пророче в залізнім ярмі!
 Певне, серце господь тобі дав із твердого кришталю:
 Ти провидів, що люд буде гнить у ворожій тюрмі, –
 Як же серце твоє не розбилося від лютого жалю? [8, с. 183]

Страждання Ієремії у Лесі Українки перехрещуються зі стражданнями Ієремії Самуїла Маршака, слова якого характеризують не тільки російсько-єврейську поезію першої половини ХХ століття, але і є призивом Ієремії до усього єврейського народу:

И глядя на немые камни
 Жилищ раскинутых окрест,
 Я долго думал, как близка мне
 Печаль суровых этих мест.
 Не плиты предков гробовые
 Меня пленили стариной:
 Восстав из праха Иеремиа
 Стоял в деревне предо мной.
 И «Плачь», что в день девятый аба
 Отец мой медленно читал
 У скромной хижины араба
 Из уст пророка прозвучал [5, с. 169].

Якщо говорити про жанрову своєрідність творів Лесі Українки, то перш за все необхідно звернути увагу на ліричні твори та ліричні жанри, якими вона користується, коли описує своїх героїв. На відміну від Т.Г. Шевченка свого Саула з поеми «Саул» Леся Українка зображує як натуру духовно багату, яка схиляється перед співаком Давідом:

Грай, хлопче, грай, нехай голосить арфа,
 хай плачуть струни, як жінки над гробом,
 Я сам себе оплакати не можу,
 бо сліз нема. Нехай ридає арфа,
 нехай я неоплаканим не згину.

Грай, хлопче, грай! нехай той голос арфи
 заглушить голоси в моєму серці,
 ті голоси пророчі, неспокійні...
 О! не на щастя став Саул пророком,
 господь його карає віщим духом!
 Саул не знає страху серед бою –
 Хто бачив, щоб його рука тремтіла?
 Хто бачив, як він блідне й одступає?

Прийди ж, поглянь на мене серед ночі,
 як я блукаю по своїх хоробах,
 безлюдних, темних, і здіймаю руки
 і ними голову безумну закриваю,
 і блідну, і тремчу, і падаю додолу,
 і перед власними думками одступаю
 і власних слів жахаюся пророчих....
 То не мої слова – то дух лукавий
 мені через мої уста віщує,
 що мушу я... Не слухай, хлопче, грай,
 не допусти, щоб знов я був пророком [10, с. 428–429].

Це споріднює її поезію з поезією Семена Фруга. Фруг, характеризуючи образ пастуха Давида, напроти, пропонує прийом оживлення художнього образу за допомогою епітетів і метафор, прийом, що характеризує давньоєврейську мову взагалі:

А там на лугах Вифлеема зелёных,
Где светлый ручей меж кустами бежит
В живое раздолье степей благовонных,
Пастух одинокий стоит,
Под пальмой у вод ручейка безмятежных
Стоит он, в руке его гусли дрожат
По шири сверкающих пастбищ безбрежных
Приливы созвучий то буйных, то нежных
Бегут и рокочут, кипят и звенят.
И шум кипарисов над светлым потоком,
И гул хоровода вечерней порой,
И пенье жнецов, и в безмолвье глубоко
Народ, преклонённый пред вешим пророком... [13, с. 48].

На відміну від Фруга, Т. Шевченка не цікавлять почуття біблійних героїв. У своїх роздумах він однозначно категоричний, а Фруг, навпаки, вірить у те, що простий пастух Давид спроможний збудити царя – цим він підкреслює силу єврейського народу віршем «Царь и певец»:

Вновь ударь по струнам – пусть польются рекой
Звуки песен, пусть бурей взыграют,
Чтоб рассеялась тьма, чтоб блеснула зоря
В омраченные очи царя! [13, с. 50]

Проте головною особливістю Саула Лесі Українки є те, що її герой критично підходить до своїх дій, тож на перший план поетеса висуває психологічний підхід до своїх героїв, діями яких керує Бог:

Ох! Що за погляд! Мов з праці камінчик!
Ти от за що ненавидиш мене:
що ти мені не зброєю сподобавсь,
а тільки арфою, що я тебе тримаю
не тільки по неволі, бо ти сам
займаєшся святим огнем, як граєш
перед царем безумним [10, с. 430].

Розглянувши біблійні мотиви у творчості Лесі Українки, ми побачили, що поетеса перш за все звертає увагу на Синодальний переклад Біблії і разом з тим намагається звернутись до джерел української, єврейської та російської культур та проводить їх трансформацію у світі світового літературного процесу.

Бібліографічні посилання

1. Агада. Сказания, притчи, изречения Талмуда и Мидрашей. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2000. – С. 511.
2. Бетко І.П. Біблія як джерело ідей у творчості Лесі Українки / І.П. Бетко. – // Слово і час. – 1991. – №3. – С. 28–36.
3. Біблія. – Отава, 1991. – 800 с.
4. Брюховецька Л. Сповідь не уярмленої душі (Етичні проблеми раннього християнства у творах Лесі Українки) / Л. Брюховецька // Вітчизна. – 1996. – №7-8. – С. 116–119.
5. Коган Л. Еврейская русскоязычная литература / Л. Коган. – Иерусалим: 2000. – 460 с.

6. Кудрявцев И. Иудина сповідь – драма Л.Українки «На полі крові» – / И. Кудрявцева // Українська література в школі. – 2005. – №6. – С. 5–8.
 7. Моклиця М. Pro it contra християнства (драматургія Лесі Українки / М. Моклиця // Слово і час. – 2001. – №6. – С. 21–28.
 8. Талмуд. Мишна и Тосефта, под ред. Н.Переферковича. – Т.1-7. – Москва: Издатель Л. Городецкий, 2006.
 9. Тора. Пророки. Писание. – Иерусалим: издательство Корен, 1999.
 10. Українка Л. Твори в п'яти томах / Леся Українка. – Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1951. – Т.1 – 550 с.
 11. Українка Л. Лісова пісня / Леся Українка. – Київ: Мистецтво, 1952. – 122 с.
 12. Франко І. Повне зібрання творів / І. Франко. – Київ: Дніпро, 1969. – Т. 5. – 537 с.
 13. Фруг С.Г. Стихотворения / С.Г. Фруг. – СПб, б-г.
 14. Фруг С.Г. Сиониды и другие стихотворения 1897–1902 / С.Г. Фруг. – СПб: типография инженера М.С. Персона, Казанская 35, 1902, водяной знак «С.В.»
 15. Фруг С.Г. Стихотворения / С.Г. Фруг. – типография Гольдберга, 1897. – Т. 2. – 346 с.
 16. תורה. נביאם. כתובים. הוצאת קורן ירושלים בע"מ
- Надійшла до редколегії 30 травня 2015 р.*

УДК 930.23:821.09-94(045)

К.В. Борискіна

ОСОБЛИВОСТІ ЗАЛУЧЕННЯ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗДОБУТКІВ ШКОЛИ «АННАЛІВ» ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ ІСТОРИЧНИХ ТВОРІВ

У статті розглядаються концептуальні засади оновленої історичної методології, розроблені школою «Анналів» та її послідовниками. Особлива увага приділяється продуктивності використання таких відгалужень, як історія інтелектуального життя, історія ментальностей та історія ціннісних орієнтацій, для багатоаспектного аналізу художніх творів, сюжет яких ґрунтується на історичних подіях. Матеріалом дослідження є римська п'єса «Юлій Цезар» В. Шекспіра. Здійснивши «коперніканську» революцію в історичній науці, школа Анналів започаткувала процес антропологізації гуманітарного знання, розробила методологічну парадигму ремесла історика, запропонувала принципово нове епістемологічне розуміння позиції історика та концептуально нове бачення суспільства, що сприяло розмиванню міждисциплінарних кордонів між історією, літературознавством, культурологією. Розроблені школою Анналів методи вивчення історичних пам'яток, до яких належать і літературні джерела, відкривають шляхи вирішення питань, пов'язаних з духовно-філософським і політико-ідеологічним підтекстами, закладеними в сюжетно-образній канві художній творів на історичну тематику.

Ключові слова: школа «Анналів», історія, література, ментальність, антропологія, «Юлій Цезар», В. Шекспір.

В статье рассматриваются концептуальные основы обновленной исторической методологии, разработанные школой «Анналов» и ее последователями. Особое внимание уделяется продуктивности использования таких ответвлений, как история интеллектуальной жизни, история ментальностей и история ценностных ориентаций, для многоаспектного анализа художественных произведений, сюжет которых основывается на исторических событиях. Материалом исследования является римская пьеса «Юлий Цезарь» У. Шекспира. Совершив «коперниканскую» революцию в исторической науке, школа Анналов начала процесс антропологизации гуманитарного знания, разработала методологическую

парадигму ремесла историка, предложила принципиально новое эпистемологическое понимание позиции историка и концептуально новое видение общества, что способствовало размытию междисциплинарных границ между историей, литературоведением, культурологией. Разработанные школой Анналов методы изучения исторических памятников, к которым относятся и литературные источники, открывают пути решения вопросов, связанных с духовно-философским и политико-идеологическим подтекстами, заложенными в сюжетно-образной канве художественных произведений на историческую тематику.

Ключевые слова: школа «Анналов», история, литература, ментальность, антропология, «Юлий Цезарь», У. Шекспир.

The conceptual basis of the renewed historical methodology developed by the Annales School and its followers is under analysis in the given article. Particular attention is paid to the productiveness of employing such branches, as the history of the intellectual life, the history of mentalities and the history of value orientations for multidimensional analysis of works of art, the plot of which is based on historical events. The material of this study is a Roman play "Julius Caesar" by William Shakespeare.

Representatives of the Annales School overcame the boundary between scientific and anthropological types of historical reality research, which contributed to a unique combination of system-structural and subjective-active approaches. By carrying out "Copernican" revolution in history, the School launched a process of human knowledge anthropologization, developed methodological paradigm of the historian craft and proposed a fundamentally new understanding of epistemological positions of a historian and conceptually new vision of society. This, in turn, contributed to the erosion of inter-disciplinary boundaries between history, literary studies and cultural studies. The developed methods of studying historical documents, which include fiction texts as well, reveal ways to address issues related to the spiritual-philosophical and political-ideological overtones implicitly present in historical works on different levels.

Key words: the Annales School, history, literature, mentality, anthropology, "Julius Caesar", W. Shakespeare.

Аналіз поетики специфічного жанрового кластеру історичних творів фактично вимагає залучення до арсеналу дослідницьких стратегій тих методів і підходів, які були напрацьовані в лоні історичної науки. Обов'язковим для проникнення в сутність авторського задуму є урахування як специфічного ставлення письменника до історичної спадщини, так і його історіософської концепції та політичних поглядів. Метою цієї статті є виявлення продуктивного потенціалу використання досвіду французької школи «Анналів» та її послідовників у процесі аналізу літературних творів, які є суб'єктивними інтерпретаціями історичних події та фактів. Важливу роль для адекватного розуміння специфіки поведінки письменників з історичним матеріалом відіграє засвоєння напрацювань школи «Анналів», представники якої здійснили так звану «методологічну революцію». Історична антропологія, яку вони розбудовували, виникла внаслідок «потягу до оновлення теоретично-методологічного арсеналу, який чітко окреслився <...> в повоєнні десятиліття і призвів до перегляду традиційних уявлень про історичний процес і можливості його пізнання» [17, с. 167]. Методологія школи «Анналів» викристалізовувалася протягом трьох поколінь: до першого належать М. Блок і Л. Ферв, до другого – Ж. Дюбі, до третього – Е. ле Руа Ладюрі та Ж. Ле Гофф. Школа виникла в той період розвитку наукового знання, коли в історичних дослідженнях домінували кількісні методи, а людина перебувала на маргінесі дослідницької уваги.

Соціалізація історії вивела історичну науку із глухого кута, підняла її з рівня конкретних досліджень світової історіографії до рівня теоретичної думки [дет. див.: 16]. У процесі розвитку так званої «нової історичної науки» значно розширилися її предметні межі, а до арсеналу методів була додана ціла низка більш релевантних та ефективних засобів аналізу великої кількості історичних джерел та фактів. Соціальна історія поступово вийшла з тіні економічної історії, невід'ємною частиною якої її вважали впродовж досить тривалого часу. Становлення соціальної історії відбувалося, за словами Л. Репіної, «на еклектичній методологічній основі» [17, с. 170]. Суголосною є позиція Ю. Безсмертного, згідно з якою полідисциплінарність – це найкраще, що «Аннали» дали світовій історіографії [1, с. 10].

Засновник школи М. Блок з цього приводу стверджував: «цивілізація не схожа на пасьянс з механічно підібраними картами. Знання фрагментів історичного цілого, досліджених окремо один від одного, не уможливить пізнання цілого. Більш того, воно не дасть розуміння й самих фрагментів» [3, с. 88]. На користь залучення міждисциплінарного співробітництва висловлювався і Ф. Бродель: «у кожній науці про людину свій предмет, свій набір тлумачень. Тим не менш, кожна з них передбачає наявність цілої системи соціальних явищ, що є субстанцією всіх без винятку наук про людину, залежить не лише від себе самої, але й від суміжних дисциплін; галузь, на яку вона проливає світло, торкається суміжних областей» [5, с. 11].

На сторінках іншої праці Ф. Бродель зауважував: «історик нового типу уважно стежить за всіма науками про людину. Саме це й робить межі історії такими розпливчастими, а інтереси – такими широкими. Тож, не встановлюйте між істориком і вченим-природознавцем тих бар'єрів і відмінностей, котрі були виправдані в минулому. Всі науки про людину, разом з історією, взаємопов'язані. Вони говорять <...> однією мовою» [4, с. 121].

Якщо взяти до прикладу такий унікальний історичний твір, як римська п'єса «Юлій Цезар» В. Шекспіра, то безсумнівно є той факт, що саме діалектичність методологічного підходу здатна уможливити комплексне і всебічне урахування тих історичних артефактів, а точніше текстових свідчень Плутарха, які були запозичені Шекспіром і трансформовані відповідно до задуму його драматичного твору та вимог його власної епохи. Завдяки зусиллям школи «Анналів» історична наука усвідомила продуктивність залучення до сфери власних наукових інтересів не лише соціально-економічної і політичної тематики, але й літературних джерел. Дослідниця А. Ястребицька наголошує на вдосконаленні методів наукової критики текстів, їх історичного, соціологічного коментування, на переосмисленні в історико-антропологічному ракурсі даних археології, етнографії, фольклористики та ін. [19, с. 99]. Розгляд історичної реальності у всьому її багатоманітні і одночасній єдності в діалектичному взаємозв'язку об'єктивних умов і суб'єктивного фактору, в неперервній зміні і розвитку, на думку Л. Репіної, надає можливість поєднати структурний, антропологічний (діяльнісний) і психологічний (особистий) аспекти вивчення історичного минулого людства в комплексному аналізі історичної ситуації як фрагмента історичного процесу [17, с. 179]. Представники школи завжди

акцентували увагу на тому, що історик є передусім учасником діалогу і наділений неабиякою творчою роллю. Для літератора, що працює в полі історичної тематики, такий діалог є цілком природним середовищем, оптимальним контекстом, у якому розгортаються його творчі пошуки. У випадку з історією Юлія Цезаря маємо мистецький полілог, до якого долучилися не лише античні (Плутарх) та ренесансні (Шекспір) автори, але й десятки митців більш пізніх епох (Дж. Шеффілд, Вольтер, Б. Брехт, М. Твен та ін.).

М. Блок неодноразово відзначав, що між істориком і «антикваром» – пасивним «збирачем артефактів» – знаходиться прірва. Науковець писав: «Завжди спочатку – допитливий дух. У жодній науці пасивне спостереження ніколи не було продуктивним» [3, с. 38]. Суголосну думку висловив В. Біблер: історичний факт не є чимось, що дано нам раз і назавжди, а є мінливим «соціальним відношенням» між минулим і теперішнім, відношенням, що з'ясовується в ході діалогу між істориком і пам'яткою минулого [2, с. 96]. Створений у лоні красного письменства міф про Юлія Цезаря як раз і є своєрідним продуктом подібного діалогу, адже у свідомості кожного з творців міфу фактографічні відомості про римського диктатора вступали у діалогічні взаємини з художнім вимислом.

Сучасні послідовники базових принципів анналістів розглядають пізнавальну діяльність історика як «конструювання» дослідницьких об'єктів та історичних фактів [1, с. 11]. Процес творення художнього міфу на історичній основі є до певної міри подібним, адже, по суті, йдеться про інтенціональний синтез, що здійснюється і у творчій лабораторії митця, і у свідомості реципієнтів. Під інтенціональним синтезом мається на увазі процес «конституювання буття і його смислу для суб'єкта. При цьому в реальному (природньому, безпосередньо здійснюваному) синтезі буття і смисл можуть конституюватися невід'ємно один від одного» [15, с. 133]. За словами Ж. Дюбі, «саме середовище є найулюбленишим доменом історика ментальностей. Навіть якщо про одне й те саме явище пишуть два різних історика, їхні твори виявляться відмінними, адже вони – не лише різні особистості, але й живуть в різних за специфікою культурних середовищах, кліматах» [цит. за: 7, с. 19]. Суголосну думку зустрічаємо у А. Гуревича: історик, що належить до сучасної цивілізації, зі своїми критеріями і світорозумінням, що надані йому його культурою, вступає в діалог з представником іншої культури, з людьми, наділеними іншим людським досвідом, інтересами, цінностями [10, с. 84]. «Перехід від “історизуючої історії” (вислів А. Берра), тобто від історії ерудитів, які за текстами не бачили живої дійсності, до історії людини в суспільстві ознаменував переворот в історичному знанні» [10, с. 83]. Ці наукові спостереження є продуктивними і для літературознавчого аналізу текстів, сюжетика яких розгортається навколо історичного прецеденту. Річ у тім, що кожний з інтерпретаторів історії Юлія Цезаря тією чи іншою мірою вкладав у постать протагоніста смисли, які для його власної країни чи епохи, для його персональної екзистенції, мали аксіологічну вагу.

На думку представників школи «Анналів», соціальна історія унікальна своїм інтересом до «суб'єктивного боку історії». Варто додати, що до творення

суб'єктивного боку причетне і мистецтво слова, засобами якого можна передати мінливе сприйняття, переживання, поведінку людей, вплив, який чинять на них різноманітні структури і процеси. Не менш важливим є те, що вперше об'єкти дослідження почали трактуватися як співавтори, тобто з'явилася «комунікативна історія» [16, с. 185], в якій провідне місце відводилося діалогу між дослідником і досліджуваним матеріалом, у тому числі пам'ятками культури й літератури. Представники школи «Анналів» були переконані в тому, що минуле у формі тексту або артефакту не є інформативним. У функції історичного джерела воно постає лише тоді, коли історик розпочинає своє дослідження, в семіотичному сенсі розшифровуючи його мову. Поза цим історична пам'ятка взагалі не існує. В евристичному аспекті трансформація повідомлення історичного джерела в історичний факт (феномен більш високого понятійного статусу та історіографічної цінності) здійснюється власне істориком, що включає його в певну систему інтелектуально-інтерпретаційних схем, зв'язків і субординації [8].

Минуле, по суті, є непрозорим і заплутаним. Така його специфіка вимагає від дослідника неабиякої вигадливості, без якої подолати «непрозорість» неможливо. Збільшуються та ускладнюються питання до пам'яток минулого. Ці питання істориком підказують не лише професійні навички, але й сама сучасна дійсність. Шляхи інтенсифікації діалогу з минулим є багатогранними. Представники школи «Анналів» вважають, що будь-яка розвідка історика є нічим іншим, ніж його особистісним, суб'єктивним прочитанням минулого, його коментарем. Більш того, будь-яка розвідка буде по-різному сприйматися різними реципієнтами. При цьому вибудовується своєрідна «дихотомія суб'єкта, що пізнає, і об'єкта, що пізнається» [1, с. 15–16]. Саме це спостерігається у випадку з трактуванням постаті римського полководця Юлія Цезаря, яка по-різному репрезентується на сторінках історичних і літературних творів.

Дослідник В. Вжозек пропонує називати долучення культури, що досліджує, до культури, яку досліджують, антропоморфізацією [6, с. 60]. Шлях від історії-оповіді до історії-проблеми він характеризує як заміну «видимої» дійсності реконструйованою реальністю [6, с. 69]. Оновлена історична методологія включає в себе такі відгалуження, як історія інтелектуального життя, історія ментальностей та історія ціннісних орієнтацій. Всі вони дозволяють врахувати динаміку людських бажань і преференцій, культурних і моральних універсалій, відтворити етичний аспект події.

Прибічники методів школи «Анналів» наголошують на необхідності враховувати не лише бачення минулого, яке склалося у дослідників, що абстрагувалися від сприйняття цього минулого його сучасниками, але й бачення, що спирається на відтворення суб'єктивних уявлень цих сучасників про світ та самих себе, свою ментальність. Дослідники навчилися розкривати стереотипи сприйняття і поведінки, невідрефлектовані або навіть зовсім неусвідомлені людьми минулого, але тим не менш такі, що визначають поведінку основної маси населення, а частково – і культурної еліти [1, с. 10]. Один із провідних представників школи «Анналів» Ж. Дюбі проголосив своєю метою аналіз «способів відчувати та мислити» (за термінологією М. Блока), тобто розгляд уявлень, систем цінностей, ідеології, разом з правами та звичаями як складових

ідеологічної системи. Остання знаходить напрочуд вдале віддзеркалення на сторінках історичних художніх творів з гостро актуальною проблематикою, до яких належить і п'єса Шекспіра «Юлій Цезар».

Іншою, не менш пріоритетною сферою наукових пошуків школи «Анналів» стала розробка так званого «ментального інструментарію». Оновлена методологія несла в собі «антропологічний заряд» і вирушила на пошуки живої людини. Історія ментальностей стала тим окуляром, крізь який розглядали дійсність [13, с. 7–8]. Ж. Ле Гофф наполягає на тому, що «нова історична наука розмежовує дві реальності: реальність як таку та уявлення, які ця реальність створила про себе у людей минулого» [цит. за 1, с. 17–18].

Завдяки багаторічній праці цієї школи на сьогоднішньому етапі розвитку історичної науки дослідження політичної сфери, зокрема, не є простим розглядом виключно причин та наслідків (як це було за часів позитивізму). Все більшої вагомості набирає огляд всієї сукупності багатоаспектних факторів, які спричиняють ту чи іншу подію і обумовлюють її перебіг. Наразі подію або біографію певної персоналії вивчають не заради її самої, а заради тієї інформації, до якої вони відкривають доступ. Політична подія цікава насамперед відгуками на неї. Реакції сучасників прочиняють завісу над прихованими механізмами, що лежать в основі, над рушійними механізмами дії [12, с. 55–56]. Це ключове положення напрочуд актуальне для дослідження п'єси «Юлій Цезар» В. Шекспіра, в якій історичне минуле є не лише тлом для розгортання сюжету, але й містить в собі невичерпний антропологічний ресурс.

Відомо, що славнозвісний історик Ж. Мішле, характеризуючи свою працю «Історія Франції», казав: «тут <...> я був самотній. Усі подавали тільки політичну історію, дії уряду, говорили трохи про інституції. І зовсім не зважали на те, що супроводжує, пояснює, частково творить цю політичну історію – суспільні, економічні, промислові обставини, обставини літературні та ідейні» [цит. за: 14, с. 304]. Як бачимо, література посідає досить значуще місце серед чинників, які не лише йдуть обабіч історичних подій, але й характеризують їх, а подекуди й виступають їх конструктивним началом.

На думку А. Гуревича, беззаперечним здобутком цього підходу є реконструкція стереотипів пізнання, глибинної програми людської діяльності, закладеної в культурній традиції і втіленій як в предметах матеріальної культури, так і в письмових джерелах, творах мистецтва і т. п. [9, с. 64]. Таким чином, історію ментальностей можна простежити на прикладі найрізноманітніших за своєю природою артефактів. Серед них не лише офіційні документи, але й щоденники, візуальні пам'ятки, а також літературні твори і театральні вистави, які є потужними ретрансляторами ідеологічних установок, чи то закладених в них авторами, чи то привнесених рецептивною свідомістю, як це було з п'єсою «Юлій Цезар» у період тоталітаризму. Саме за допомогою історії ментальностей можливо здійснити «загальний історичний синтез». Згідно з новим розумінням історії, стало очевидним співвідношення різних галузей культури, що передавали різними «мовами» характерну для епохи ментальність.

Прийнятною для цього дослідження є теза школи «Анналів» про те, що «тотальна історія не ділить життя людей на політичне, релігійне, економічне, а

переводить увагу з одного аспекту на інший, намагається дати об'ємну картину історичного життя на різних його рівнях» [9, с. 65]. Для розуміння ролі будь-якого літературного твору в житті певного соціуму вкрай важливо враховувати цю позицію. Л. Февр з цього приводу писав: «історія використовує тексти – не заперечую. Але всі тексти. А не лише архівні документи, які отримали особливий привілей на поставку відірваним від дійсності історикам всього їхнього позитивного матеріалу: імен, місць, дат... Але й вірші, картини, п'єси: все це теж джерела, свідчення живої людської історії, сповнені думок і закликів до дії» [18, с. 20]. Серед найголовніших інструментів, необхідних історикам, Л. Февр перераховує художню літературу, лінгвістику, іконографію, які мають неабияке значення для дослідження ментальностей людей минулого [18, с. 117–118].

За влучною метафоричною характеристикою А. Гуревича, світ культури створює в суспільстві певну глобальність, – це ніби повітря, яким дихають всі члени суспільства, те невидиме середовище, в яке вони занурені. Отже, щоб правильно зрозуміти поведінку цих людей, економічну, релігійну, політичну їх творчість, їх сімейне життя, побут, треба знати основні властивості цього «ефіру» культури [11, с. 11]. В добу Відродження, наприклад, «ефір» культури створювався, зокрема, і потужним розвоєм театральних практик.

Методологічна парадигма школи «Анналів» передбачає вивчення способу людських дій, менталітету, культури – всього того, що в історичній реальності є суб'єктивним, пов'язаним зі свідомістю. Суб'єктивне – суспільно-суб'єктивне, а не суб'єктивне-індивідуальне – розглядається як спосіб вловити історичну ситуацію в цілому... Ключовим завданням є розшифрування таємничої діалектики, що пов'язує свідомість індивідуума з колективною свідомістю [6, с. 72]. Думається, що така навдивовижу харизматична особистість, як В. Шекспір, мала суттєві важелі впливу на формування колективної свідомості, що проявляється насамперед в гостро актуальному звучанні проблематики його римських п'єс. Як відомо, «у кожного суспільства в певні епохи існує особливий образ світу і власна картина історії. У кожної епохи свій Рим і свої Афіни, своє Середньовіччя і свій Ренесанс» [10, с. 62]. З ідеями школи «Анналів» в аспекті визнання активної ролі людини і людської свідомості в історії перегукуються концепції корифеїв літературознавства та культурології М. Бахтіна, Ю. Лотмана, А. Гуревича, Л. Баткіна. Принципова міждисциплінарна практика історичного дослідження сприяла становленню новітніх методологій аналізу антропологічного типу.

Отже, здійснивши «коперніканську» революцію в історичній науці, школа Анналів започаткувала процес антропологізації гуманітарного знання, розробила методологічну парадигму ремесла історика, запропонувала принципово нове епістемологічне розуміння позиції історика та концептуально нове бачення суспільства. Це, у свою чергу, сприяло розмиванню міждисциплінарних кордонів між історією, літературознавством, культурологією. Розроблені школою Анналів методи вивчення історичних пам'яток, до яких належать і літературні джерела, відкривають шляхи вирішення питань, пов'язаних з духовно-філософським і політико-ідеологічним підтекстами, закладеними в сюжетно-образній канві художній творів на історичну тематику.

Бібліографічні посилання

1. Бессмертный Ю.Л. Школа "Анналов" и современные подходы в исторической науке / Ю.Л. Бессмертный // Одиссей: Человек в истории. – М. : Наука, 1991. – С. 7–24.
2. Библер В.С. Исторический факт как фрагмент действительности (логические заметки) / В.С. Библер // Источниковедение. Теоретические и методологические проблемы. – М. : Наука, 1969. – С. 89–101.
3. Блок М. Апология история или ремесло историка / М. Блок ; [пер. с франц. Е.М. Лысенко]. – М. : Наука, 1986. – 254 с.
4. Бродель Ф. История и общественные науки. Историческая длительность / Ф. Бродель ; [пер. с фр. Ю.А. Асеева] // Философия и методология истории. – М. : Прогресс, 1977. – С. 115–142.
5. Бродель Ф. Что такое Франция? Пространство и история / Ф. Бродель ; [пер. с фр. В. Мильчина]. – М. : Изд-во им. Сабашиных, 1994. – 406 с.
6. Вжозек В. Историография как игра метафор: судьбы "новой исторической науки" / В. Вжозек ; [пер. с польск. В.М. Перельман] // Одиссей: Человек в истории. – М. : Наука, 1991. – С. 60–74.
7. Горюнов В.Е. Ж. Дюби. История ментальностей / В.Е. Горюнов // История ментальностей, историческая антропология. – М. : РГГУ, 1996. – С. 19–28.
8. Грицанов А.А. «Анналов» Школа, или «Новая историческая наука» (La Nouvelle Histoire) : [Электронный ресурс] / А.А. Грицанов // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн. : Книжный Дом. 2003. – (Мир энциклопедий). – Режим доступа : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/fil_dict/31.php
9. Гуревич А. Я. Историческая наука и историческая антропология / А.Я. Гуревич // Вопросы философии. – 1988. – № 1. – С. 56–70.
10. Гуревич А.Я. Исторический синтез и школа «Анналов» / А.Я. Гуревич. – М. : Индрик, 1993. – 328 с.
11. Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры / А.Я. Гуревич. – М. : Искусство, 1984. – 351 с.
12. Дюби Ж. Развитие исторических исследований по Франции после 1950 года / Ж. Дюби ; [пер. с франц. Е. Ю. Симакова] // Одиссей: Человек в истории. – М. : Наука, 1991. – С. 48–59.
13. История ментальностей, историческая антропология. Зарубежные исследования в обзорах и рефератах / [под. ред. Е. М. Мишиной]. – М. : РГГУ, 1996. – 255 с.
14. Ле Гофф Ж. Средневековья уява / Ж. Ле Гофф ; [пер. з франц. Я. Кравця]. – Львів : Літопис, 2007. – 350 с.
15. Маринчак В. А. Ціннісний аспект інтенційності і можливі світи літературного твору / В. А. Маринчак // Світова література на перехресті культур і цивілізацій : зб. наук. праць. – Вип. 5. – Сімферополь : Кримський Архів, 2012. – С. 130–135.
16. Оболенская С. В. "История повседневности" в современной историографии ФРГ / С.В. Оболенская // Одиссей: Человек в истории. – М. : Наука, 1990. – С. 182–198.
17. Репина Л.П. Социальная история и историческая антропология: новейшие тенденции в современной британской и американской медиевистике // Одиссей: Человек в истории. – М. : Наука, 1990. – С. 167–181.
18. Февр Л. Бои за историю / Л. Февр ; [пер. А.А. Бобовича, М.А. Бобовича и Ю.Н. Стефанова]. – М. : Наука, 1991. – 635 с. – (Памятники исторической мысли).
19. Ястребицкая А.Л. Повседневность и материальная культура средневековья в отечественной медиевистике / А.Л. Ястребицкая // Одиссей: Человек в истории. – М. : Наука, 1991. – С. 84–102.

Надійшла до редколегії 5 серпня 2015 р.

ПРОТИВОСТОЯНИЕ МУЖСКИХ ОБРАЗОВ ПО КАРТЕР: АРХЕТИП «ГЕРОЙ»-ХИЩНИК VS АРХЕТИП «АНТИГЕРОЙ»- ЧЕЛОВЕК КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПАТРИАРХАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Стаття присвячена 75-річчю з дня народження Анджели Картер; цій урочистій події видавничий дім Penguin Books присвятив видання колекційної збірки її найвідоміших коротких оповідань «Кривава кімната та інші оповідання». Зміст статті підкреслює парадоксальність і різноманітність збірки, в якій чоловіче домінування та нестандартні сексуальні відносини є лише одностороннім тлумаченням постфеміністського напрямку творчості письменниці. В статті розглядається творчість Картер після її дворічного перебування в Японії, що мало великий вплив на її світосприйняття. Своїм казковим маніфестом Картер протистоїть гендерному насильству й садистському імпульсу патріархального устрою суспільства. Визначення чоловічих архетипів ми почали з детального вивчення текстів Картер, розрізняючи моделі чоловічих характерів між собою. Крім того, нами розглянуто відносини протилежних статей та їх взаємодія. Матеріалом дослідження є два найпомітніших оповідання «Кривавої кімнати» – «Одруження містера Лайона» та «Наречена тигра». Архетип, як термін, недостатньо вивчений пострадянськими науковцями, його взагалі не враховують сучасні українські та російські довідники з філософії й літературознавства. Щоб визначити архетип «герой» та архетип «антигерой», ми використали класифікацію В. Проппа, а саме протиставили пару чоловічих характерів згідно з Героєм й Антагоністом.

Ключові слова: Анджела Картер, антигерой, герой, чоловічий Архетип, постфемінізм.

Статья приурочена 75-летию со дня рождения Анджелы Картер; этому же событию издательский дом Penguin Books посвятил выпуск коллекционного издания сборника «Кровавая комната и другие рассказы». Содержание статьи подчеркивает парадоксальность и разнородность историй сборника. Мужское доминирование и нестандартные сексуальные отношения в этих рассказах являются лишь односторонним трактовкой постфеминистской направленности творчества писательницы. В статье рассматривается творчество Картер после двухлетнего проживания в Японии, что очень повлияло на ее мировоззрение. Своим сказочным манифестом Картер сопротивляется гендерному насилию и садистским вспышкам патриархального устройства общества. Определение мужских архетипов мы начали с детального изучения текстов Картер, различая модели мужских характеров между собой. Кроме этого, мы рассмотрели отношения обоих полов и их взаимодействие. Исследование основано на двух ярких рассказах из «Кровавой комнаты» – «Женитьба мистера Лайона» и «Невеста тигра». Архетипу, как понятию, уделяется недостаточно внимания в постсоветской литературе, так же обстоит дело и с представлением этого термина в современных украинских и российских справочных изданиях по философии и литературоведению. Для выявления архетипа «герой» и архетипа «антигерой» мы противопоставили пару мужских характеров в соответствии с Героем и Антагонистом по классификации В. Проппа.

Ключевые слова: Анджела Картер, антигерой, герой, мужской архетип, постфеминизм.

The article is devoted to the 75th anniversary of Angela Carter, and the Penguin Books publishing company had presented the special edition of her most famous collection of short stories «The Bloody Chamber and Other Stories». All stories of this collection, as the content of this article

shows, are paradoxical and heterogeneous. To say that it represents male domination and sexual relationship is to suggest only one dimension of the Postfeminism point of view of Carter's works. The article focuses on postfeminist psychology and works of Carter after her 2-years experience of living in Japan. This country had a great influence on her world outlook. Through her fairy manifest Carter resists gender violence and the sadistic impulses of patriarchal organization of society. Our understanding of male archetypes in the Carter's texts we started from the detailed studying of the models of male characters in relation to each other. Besides we represented relationship of both genders and their cooperation. The research was based on two bright stories from «The Bloody Chamber»: «The Courtship of Mr Lyon» and «The Tiger's Bride». Archetype as a term is not enough observed in post-Soviet Literature, same situation is with the presentation of this term in modern Ukrainian and Russian reference-books of Philosophy and Literature. In order to discover the archetype «Hero» and archetype «Antihero» we opposed pair of male characters in order to the Propp's classification of Hero and Antagonist.

Key words: Angela Carter, Antihero, Feminism, Hero, Male Archetype, Postfeminism.

Если бы не страшная болезнь, которая безжалостно оборвала жизненный, а значит, и творческий путь Анджелы Картер в 1992 году, мы бы торжественно отметили ее 75-летие в мае этого (2015-го) года. Тогда же издательский дом Penguin Books выпустил в серии Penguin Classics Deluxe Edition коллекционный сборник «The Bloody Chamber» («Кровавая комната»), посвященный 75-летию со дня рождения писательницы. «Desire remakes the beast, or the bride as she best pleases. We discover ourselves in what we desire» [7, с. xi] (*Желание преображает как чудовище, так и невесту. Своими желаниями мы обнаруживаем себя, свою суть*)*, – отмечает в предисловии этого издания Келли Линк (Kelly Link), яркая поклонница творчества Картер и признанный автор коротких рассказов научной фантастики, вошедших в антологию лучших американских коротких рассказов.

Как писатель, Анджела Картер была парадоксальна и беспощадна, как журналист – иронична и постоянно не удовлетворена фактами, зато как женщина она состоялась в своих феминистских устремлениях и личных приоритетах. Что же обусловило революционный прорыв Картер на поле феминистского противостояния, что вдохновляло ее любознательность, что убеждало ее в правоте собственного радикального взгляда на, казалось бы, непоколебимые патриархальные устои и привычки современного ей общества? «Her experience in Japan was immortalized in 1974 in Fireworks, a series of short stories, as well as in her book, The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman which was written in 1972» [5] (*ее опыт в Японии был увековечен в 1974 году сборником коротких рассказов «Фейерверки», а также книгой, написанной в 1972 году, «Адские машины желания доктора Хоффмана»*).

Итак, 1971, год переезда в Японию, стал для А. Картер знаковым; он определил ее женские приоритеты, поставил все точки над i в ее внутренней борьбе между неосознанными комплексами и дерзко осознаваемыми желаниями.

Все творчество писательницы можно разделить на два периода: до и после Японии. «The world has a tendency to see Japan as invincible...» [8, с. 61] (*В мире устойчива вера в японскую непобедимость*), – секрет этой непобедимости

* Здесь и далее – перевод автора статьи.

заключается в том, что японцы живут в гармонии, согласно правилам, установленным самой природой. «The Japanese have never tried to control nature; they have simply accepted that they were, and are, part of it. For all their sophisticated aesthetics and amazing manufacturing strengths, the Japanese still live closer to a state of nature than any other nation, both literally and figuratively» [8, с. 25] (*Японцы никогда не пытались подчинить себе природу, они просто приняли тот факт, что всегда были и являются частью ее. Несмотря на всю сложность своей эстетики и удивительную производственную мощь, японцы по-прежнему живут ближе к естественному, природному состоянию, нежели любая другая нация, как в буквальном, так и фигуральном смысле*). Итак, Картер окунулась в мир, где женщину, как и природу, не укрощают, не контролируют ее естественные предпочтения, не навязывают стереотипы беспрекословного послушания и где она не является предметом купли-продажи. Именно в этот период у писательницы формируется радикальное отношение к западноевропейской морали, Картер выходит из подчинения навязанным стереотипам поведения, утончается ее восприятие поведенческих моделей, характеристики мужских ролей сравниваются и нанизываются как «hats on wooden heads» [6, с. 21] (*шляпы на деревянные болванки*). Цель статьи в том и заключается, чтобы выявить мужские архетипы, определить их роль и приемы реализации в сборнике Картер «Кровавая комната».

Определением и выявлением архетипов в литературе занимаются не первый десяток лет, однако даже самые современные постсоветские философские и литературные справочные издания (под редакциями А.В. Безруковой, В.Г. Кузнецова, М.А. Маслина, И.Т. Фролова) не уделяют этому понятию внимания вообще. Во «Всемирной энциклопедии. Философия XX век» под редакцией А.А. Грицанова есть статья об архетипе, но изложение ведется только в русле «коллективного бессознательного», т. е. по Юнгу. А в более поздней работе, «Новейший философский словарь. Постмодернизм» (2007) под редакцией того же А.А. Грицанова архетип как понятие вообще отсутствует. А ведь еще В.Я. Пропп отмечал: «Психология сказочника, психология творчества его, как часть психологии творчества вообще, должна изучаться самостоятельно. Но предположить, что основные яркие моменты нашей, в сущности, очень простой схемы и психологически играют роль некоторого корневидца, – можно» [3, с. 104].

В нашем исследовании мы пользуемся толкованием из Принстонской энциклопедии, где архетип – это «an original pattern from which copies are made, or the most essentially characteristic trait shared by the members of a class of things <...> In poetry, an a. may be any idea, character, action, object, institution, event, or setting containing essential characteristics which are primitive, general, and universal rather than sophisticated, unique, and particular. This generality may be found in any aspect or combination of aspects of a work. <...> the braggart, buffoon, hero, devil, rebel, wanderer, enchantress, maiden, and witch are archetypal characters...» [9, с. 95] (*первоначальный шаблон, из которого сделаны копии, или наиболее существенная, характерная черта, присущая всем членам определенного ряда вещей. <...> В поэзии **архетипом** может быть любая идея, персонаж,*

действие, объект, учреждение, событие или набор основных характеристик, которые примитивны, в них есть всеобщность и универсальность, вместо сложности, уникальности и особенности. Такая общность может быть найдена в любом виде или сочетании видов работы. <...> хвастун, шут, герой, дьявол, мятеежник, странник, волшебница, девица и ведьма являются архетипическими символами...).

Следуя научной логике И.П. Смирнова и А.Х. Гольденберга, мы «разграничиваем архетип как мифологему и собственно литературный архетип. В нашем понимании архетипы – это не только «первообразы», сопряженные с мифом и обрядом, но и «вечные образы» литературы» [1, с. 9]. Таким образом, вслед за Е.М. Щепановской мы считаем, что «архетип предстает как символ, который содержит потенциальную возможность разворота смыслов на современность» [4].

С помощью двух историй, следующих в сборнике одна за другой, («Женитьба мистера Лайона» и «Невеста тигра») пересказывается основа сюжета «Красавицы и Чудовища». Итак, перед читателем предстает разорившийся отец, «because he loved his daughter, Beauty's father stole the rose» [6, с. 46] (из-за любви к дочери отец Красавицы украл розу), – своей любовью к дочери отец оправдывается перед Чудовищем. Казалось бы, чем тут можно удивить? Картер в ходе своего повествования прорисовывает тонкие детали – и уже две модели мужских характеров являются полной противоположностью друг другу. Сперва рассмотрим описание отца Красавицы, даже одежда которого соответствует его патриархальному взгляду на жизнь, что, однако, не находит отражения ни во взглядах, ни в гардеробной мистера Лайона, где ничто не могло «to greet his own squirearchal sheepskin» [6, с. 45] (поприветствовать его патриархальный тулуп).

Образу отца Красавицы органично вторит образ отца «Невесты тигра», который так же, как и первый, очень любит дочь, тем не менее: «My father said he loved me yet he staked his daughter on a hand of cards» [6, с. 59] (Отец сказал, что любит меня, и все же поставил свою дочь на карту). Итак, отец «Невесты тигра» в надежде отыграть свое состояние решает поставить на кон дочь; в то время как отец Красавицы, несмотря на то, что «that reverberating clang seemed final, emphatic, ominous» [6, с. 44] (в том лязге ему послышалось что-то бесповоротное, решительное, злое), а также обнаружив там «clung, still, the faded rag of a white rose» [6, с. 44] (повисшие лохмотья потертой белой розы), привозит дочь на ужин к чудовищу-льву.

Дочери отцов, воспитанные в послушании и преклонении перед мужским словом, достаточно точны в рассуждениях о своей женской участи как о предмете купли-продажи: «For she knew with a pang of dread, as soon as he spoke, that it would be so and her visit to the Beast must be, on some magically reciprocal scale, the price of her father's good fortune» [6, с. 48] (С замирающим от страха сердцем она уже знала, едва он начал свою речь, что так оно и будет и что ее визит к Чудовищу по какой-то магической взаимной шкале станет той ценой, которую ей придется заплатить за благосостояние своего отца). Невеста тигра комментирует не менее конкретно: «You must not think my father valued

me at less than a king's ransom; but, at **no more** than a king's ransom» [6, с. 59] (*Не думайте, что отец оценил меня меньше, чем в королевское состояние; но стоила я для него не больше, чем это королевское состояние*). Однако героини Картер оказываются мудры в осознании своих тонких переживаний и девичьих метаморфоз. Это та самая честность перед самой собой, помноженная на девственную чистоту действий и помыслов, которые разглядел мистер Лайон: «The camera had captured a certain look she had, sometimes, of absolute sweetness and absolute gravity, as if her eyes might pierce appearances and see your soul» [6, с. 47] (*Камера запечатлела особый редкий взгляд, светившийся бесконечной добротой и серьезностью, который иногда бывал у нее, словно ее глаза сквозь внешние покровы заглядывают к вам в душу*).

Теперь рассмотрим позицию хищников: мистера Лайона (он же чудовище-лев) и милорда с карнавальной картонной человеческой маской (чудовище-тигр). Посмотрим на них, на их поведение и отношение к Женщине глазами самих девушек. «...She watched the firelight play on the gold fringes of his mane; he was irradiated, as if with a kind of halo, and she thought of the first great beast of the Apocalypse, the winged lion with his paw upon the Gospel, Saint Mark» [6, с. 49] (*...она смотрела, как отблески огня играют на золотых прядях его гривы; та светилась вокруг его головы, как ореол, и он напомнил ей первое великое чудовище – зверя Апокалипсиса – крылатого льва, положившего одну лапу на Евангелие от Марка*), – таким предстает перед нами мистер Лайон, золотом сверкает его нимб, золото его души отражено в принадлежностях, даже в деталях интерьера: «this lion's head was not <...> made of brass, but, instead, of solid gold» [6, с. 44] (*голова льва была не медной, <...> а золотой*). Золотой цвет представляет собой максимальную сублимацию материи силой света» [2], – это и есть тот сгусток энергии, той правды, той чистоты настоящей любви, заключенный в «one white, perfect rose» [6, с. 47], о которой и мечтала девушка-Красавица. «She was moved almost to tears that he should care for her so» [6, с. 51] (*она была тронута почти до слез, узнав, что так ему дорога*) и обещает чудовищу вернуться к весне. Более того, их чувства взаимны, она это ощущает всей своей женской сущностью: «The enchantment of that bright, sad, pretty place enveloped her and she found that, against all her expectations, she was happy there» [6, с. 50] (*Ее захватило очарование этого прекрасного и грустного места, и она поняла, что, вопреки всем ее ожиданиям, она счастлива здесь*). Но за период в три сказочных месяца, ей предстоит пройти медные трубы кругов женского ада, в виде собственного цинизма (мы разглядели в ее образе, ко всему прочему, прототипы Белоснежки и ее мачехи одновременно). Она сможет преодолеть свою молодую ветреность и шовинизм и вернется к мистеру Лайону, который, в свою очередь, предложит ей партнерство в отношениях. Этим поступком чудовище-лев отчетливо дистанцирует себя от модели характера отца Красавицы, все животное в нем начинает преобразаться, и он становится Настоящим мужчиной, воплощением мечты Красавицы: «'Do you know,' said Mr Lyon, 'I think I might be able to manage a little breakfast today, Beauty, if you would eat something with me'» [6, с. 55] (*Знаешь, Красавица, – сказал мистер Лайон, –*

мне кажется, сегодня я мог бы даже справиться с завтраком, если ты поделишь его со мной).

Образ отца «Невесты тигра» нами уже рассмотрен в параллельной плоскости с поведенческой моделью отца Красавицы. Мы можем сделать вывод, что они идентичны; они взаимодополняют поведенческую модель друг друга, расположившись в историях сборника подряд, словно Картер их прорисовывала по нарастающей. Но архетип «антигерой»-человек мы выведем из архетипа «герой», т. е. докажем от обратного.

Теперь попытаемся разобраться в архетипе тигра. Милорд выигрывает дочь у отца в карты. Нисколько не сожалея о произошедшем, он осуждает отца: «If you are so careless of your treasures, you should expect them to be taken from you» [6, с. 60] (*Если вы так беззаботно относитесь к своим сокровищам, будьте готовы расстаться с ними*).

Мотив отрабатываем согласно классификации В.Я. Проппа:

«XVI. Герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу (определение – борьба, обозначение Б) <...>, 2) Они вступают в состязание (Б2) <...>. Герой при помощи хитрости одерживает победу. 3) Они играют в карты (Б3). Герой и змей (черт) играют в карты...» [3, с. 48–49].

Девушка (невеста тигра) отдает себе отчет как в бесполезности попыток спасения: «I watched with the furious cynicism peculiar to women whom circumstances force mutely to witness folly» [6, с. 56] (*с яростным цинизмом, свойственным тем женщинам, кого обстоятельства жизни заставляют быть молчаливыми свидетельницами безумия*), так и в имитации волеизъявления Женщины: «That clockwork girl who powdered my cheeks for me; had I not been allotted only the same kind of imitative life amongst men that the doll-maker had given her?» [6, с. 70] (*А та механическая девушка, которая пудрила мне щеки: разве я, живя среди людей, не была наделена той же искусственностью, какой наделил ее кукольный мастер?*). Она осознает себя разменной монетой в мужском мире: «I certainly meditated on the nature of my own state, how I had been bought and sold, passed from hand to hand» [6, с. 70] (*я, несомненно, размышляла о своем положении, о том, как меня продают и покупают, передают из одних рук в другие*), вследствие чего, отбросив правила, установки и предрассудки, начинает действовать по принципу «с волками жить – по волчьи выть»: «The lamb must learn to run with the tigers» [6, с. 71] (*Ягненок должен научиться охотиться вместе с тиграми*).

Чудовище-тигр благороден, как и чудовище-лев, но девушка поначалу убеждена, что тигр хочет подавить ее своим мнимым мужским превосходством. Однако вид раздетого тигра завораживает героиню, ее чувства в смятении: «How subtle the muscles, how profound the tread. The annihilating vehemence of his eyes, like twin suns. I felt my breast ripped apart as if I suffered a marvellous wound» [6, с. 71] (*Какие великолепные мускулы, какая мягкая походка. Испепеляющая страстность его глаз, похожих на два солнца. Я почувствовала, как моя грудь разрывается, словно в чудесной муке*). Девушка покорена откровенностью и

чистотой чувств чудовища-тигра, с одной стороны: «Then I was flinching stark, except for his irreproachable tears» [6, с. 74] (*Если бы не его безукоризненные слезы, я задрожала бы от собственной наготы*); с другой – фактом ненасилия над ней как Женщиной: «The tiger sat still as a heraldic beast, in the pact he had made with his own ferocity to do me no harm» [6, с. 71] (*Тигр сидел спокойно, как геральдический зверь, связанный договором, который он заключил со своей свирепой натурой, о том, что не причинит мне никакого вреда*). Она решает стать зверем, живущим по законам звериной логики, предпочитает стать антиподом человеческой морали современного ей общества, а вместо себя к отцу хочет отправить заводную куклу, способную играть общественную роль, навязанную отцом и его патриархальным братством: «I will dress her in my own clothes, wind her up, send her back to perform the part of my father's daughter» [6, с. 73] (*Одену-ка я ее в свое платье, заведу механизм и отправлю домой играть роль дочери моего отца*).

Вот такие они, золотые хищники женских сердец, по Картер.

Чтобы сделать вывод, мы вывели архетипическое ядро каждой мужской поведенческой модели главных персонажей рассматриваемых нами историй. Здесь следует уточнить, что архетипическое ядро понимается нами как ценностный смысл, остающийся «неизменным при обогащении архетипа образами и значениями, которые формируют его символическую многозначность» [4]. Далее мы две модели противопоставили и подставили в таблицы В.Я. Проппа, согласно его классификации.

Итак, мужским архетипом «антигерой» в рассказах Картер является человек как проекция патриархального общества, со стереотипами и установками, навязанными мужским братством, а значит, и соответствующим поведением. Его пара, мужской архетип «герой» проявился в хищнике (чудовище и тигре). В этом Картер проявила не женский цинизм, но постфеминистскую объективность. Отсюда невольно напрашивается вывод: люди страшнее хищников.

Библиографические ссылки

1. Гольденберг А.Х. Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: монография / Аркадий Хаимович Гольденберг. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена», 2007. – 261 с.
2. Иттен И. Искусство цвета / Иоганнес Иттен: [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.libtxt.ru/chitat/itten_iohannes/4505-Iskusstvo_tsveta/12.html
3. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки / Владимир Яковлевич Пропп. М.: Издательство “Лабиринт”, 2001. – 192 с.
4. Щепановская Е.М. Систематизация архетипов мировой мифологии: генетический метод / Е.М. Щепановская: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.culturalnet.ru/main/getfile/1515>
5. Carter A. / Angela Carter: [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.angelacartersite.co.uk>
6. Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories / Angela Carter. L.: Vintage Books, 2014. – 149 p.
7. Carter A. The Bloody Chamber and Other Stories / Angela Carter. USA: Penguin Books, 2015. – 162 p.
8. Dobbs-Higginson M. S. Asia Pasific: Its Role in the New World Disorder / Michael Stewart Dobbs-Higginson. Australia: Mandarin, 1996. – 486 p.

9. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / editors Alex Preminger and T. V. F. Brogan. New Jersey: Princeton University Press, 1993. – 1383 p.

Надійшла до редколегії 5 серпня 2015 р.

УДК 821.111

Г. Ю. Гаджиєва

ЖАНР АВТОБІОГРАФІЇ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX СТОЛІТТЯ

У статті здійснюється спроба охарактеризувати англійську літературну автобіографію в динаміці її розвитку в XX столітті з урахуванням рецепції попередньої епохи та виявити логіку трансформації її оповідної та логічної моделі, що об'єднує історичний, літературний і антропологічний жанри. Розглядається теоретичне та критичне осмислення жанру автобіографії. Англійська автобіографія існує протягом чотирьох століть, але досі не існує чіткої та єдиної концепції цього жанру. Частина дослідників вважають, що наявність біографічного матеріалу, ідентичність автора, оповідача і героя, розповідь від першої особи, лінійна хронологія є обов'язковими для жанру автобіографії. Трансформація автобіографічної оповіді на рубежі XIX–XX століть характеризується зміною співвідношення суб'єктивного і об'єктивного начал. У формальному плані еволюцію жанру автобіографії на новому етапі в цілому можна визначити як рух від фактографічності до психологізму, до свідомого використання літературної форми і відтворення своєї особистості у процесі самого творчого акту.

Ключові слова: автобіографія, постмодернізм, жанр, антропологія.

В статье предпринимается попытка охарактеризовать английскую литературную автобиографию в динамике её развития в XX веке с учётом рецепции предшествовавшей эпохи и выявить логику трансформации её повествовательной и логической модели, объединяющей исторический, литературный и антропологический жанры. Рассматривается теоретическое и критическое осмысление жанра автобиографии. Английская автобиография существует на протяжении четырёх веков, но до сих пор не существует четкой и единой концепции данного жанра. Часть исследователей считают, что наличие биографического материала, идентичность автора, рассказчика и героя, рассказ от первого лица, линейная хронология являются обязательными для жанра автобиографии. Трансформация автобиографического повествования на рубеже XIX–XX веков характеризуется изменением соотношения субъективного и объективного начал. В формальном плане эволюцию жанра автобиографии на новом этапе в целом можно определить как движение от фактографичности к психологизму, к сознательному использованию литературной формы и воспроизведения своей личности в процессе самого творческого акта.

Ключевые слова: автобиография, постмодернизм, жанр, антропологизм.

The article is devoted to an attempt to characterize the English literary autobiography in the dynamics of its development in the twentieth century, taking into account the reception of the preceding era, and to identify the logic of the transformation of its narrative and logical model that combines historical, anthropological and literary genres. The theoretical and critical understanding of the genre of autobiography is being observed in the present article. Transformation of autobiographical narrative at the turn of XIX–XX centuries, characterized by varying of the correlation of subjective and objective principles. In formal terms the evolution of the genre of autobiography at the new stage can be generally defined as the movement from the authentic facts to psychologism, the conscious usage of the literary forms and reproduction of his personality in the creative process. English autobiography has been existing for four centuries, but there is still no clear and unified conception of the genre. Some researchers believe that the presence of

biographical material, identity of the author, the narrator and protagonist, the story in the first person, the linear chronology are required for the genre of autobiography. Literary autobiography combines different gender characteristics, unites and transforms various autobiographical forms.

Key words: *autobiography, postmodernism, genre, anthropology.*

Особливу популярність жанр автобіографії набуває у ХХ столітті. Його бурхливий розквіт, жанрове розмаїття, здатність синтезувати різні родові властивості, використовувати різні комунікативні стратегії на тлі загальної кризи оповідних форм сприяли підвищенню інтересу до феномену автобіографії, а вивчення цього жанру усвідомлюється актуальним і перспективним не тільки в сучасному літературознавстві, але й у гуманітарних науках в цілому.

Перші згадки про «автобіографію» датуються 1797 роком в рецензії Вільяма Тейлора на книгу Ісаака Дізраелі «Щоденники та самобіографії» («Diaries and Self-Biographies»), де В.Тейлор запропонував замінити термін «самобіографія» («Self-Biography») на «автобіографія» («Autobiography»). Не зважаючи на цей факт, деякі дослідники переконують, що цей термін виник дещо пізніше, а саме у 1809 році у працях Роберта Сауті.

Питаннями історії та теорії жанру автобіографії у російському літературознавстві активно займалися М. Бахтін, Ю. Лотман, Л. Гінзбург, Г. Єлизаветіна, Н. Ніколіна. Останнім часом автобіографія стає предметом міждисциплінарних розвідок, нею займаються представники російської школи філософської антропології Ю. Зарецький, К. Ісупов, культурології – В. Руднєв, І. Сиротіна. В західному літературознавстві в цій галузі виділяються праці таких вчених, як Г. Міш, Ж. Гусдорф, У. Шумейкер, Х.Н. Уітеред, П.М. Спекс, У. Спенджемен, Дж. Олні, Е. Брюс, Л. Петерсен, Ф. Лежон, Ж. Старобінський. Для мовознавця автобіографія є цікавою з точки зору мовної особистості автора. Лінгвістичні дослідження життєвих описів можна проводити з позицій автора – їх суб'єкта, продуцента тексту, їх об'єкта – картини світу, що моделюється в тексті, та того, хто сприймає текст (реципієнта, читача) [4, с. 32].

Теоретичне і критичне осмислення жанру автобіографії на Заході почалося досить пізно. Воно було відзначене появою в 1956 році статті французького філософа Жоржа Гусдорфа «Умови і межі автобіографії» [5, с. 48]. У своїй роботі Ж. Гусдорф спирався на фундаментальну багатотомну працю Георга Міша «Історія автобіографії» (Misch G. Geschichte der Autobiografie. Leipzig; Frankfurt a.M., 1907–1969. 4 Bd.), яка не втратила свого значення і донині. Ж. Гусдорф визначає специфічну мету автобіографії та її антропологічну значущість як літературного жанру, виходячи з того, що автобіографія, відтворюючи та інтерпретуючи життя у всій її повноті і цілісності, являє собою один із засобів самопізнання автора [3, с. 276]. Дослідник стверджує, що автобіографія – це дзеркало, в якому відображається особистість. Процес написання автобіографії – це віддзеркалення минулого і теперішнього життя автора [5, с. 33]. Новаторський характер роботи Ж. Гусдорфа відзначений багатьма дослідниками жанру, як вітчизняними, так і зарубіжними.

Виходячи із запропонованої Ж. Гусдорфом автобіографічної концепції жанрової тріади, що включає в себе три складових: історичну, літературну, антропологічну, ми розглядаємо останню як об'єднуючу дві перші і перетворюючу літературну автобіографію в універсальний жанр, який постійно оновлюється. Концепція антропологічної значущості жанру літературної автобіографії ґрунтується на положеннях, викладених І. Кантом в його роботах «Логіка» і «Антропологія з прагматичної точки зору», де він включає в сферу антропології чотири головних філософських питання: 1) «Що я можу знати? 2) Що я повинен робити? 3) На що я смію сподіватися? 4) Що таке людина»? «бо три перших питання відносяться до останнього» [2, с. 438], антропологічного.

Англійська автобіографія існує протягом чотирьох століть, чіткої та єдиної концепції цього жанру не існує. Частина дослідників, які дотримуються традиційного розуміння, в їх числі Рой Паскаль, вважають, що наявність біографічного матеріалу, ідентичність автора, оповідача і героя, розповідь від першої особи, лінійна хронологія є обов'язковими для жанру автобіографії. Натомість для таких авторів, як Ж. Гусдорф, У. Спенджемен, Дж. Олі, У. Шумейкер, будь-який твір, що здійснює відтворення особистості автора, є автобіографією.

Визначення автобіографії, запропоноване французьким літератором, теоретиком автобіографічного жанру Ф. Лежом у 1971 р. в його книзі «Автобіографія у Франції» стало канонічним і досі широко використовується в багатьох роботах вітчизняних і зарубіжних дослідників жанру: «Автобіографія є прозаїчним текстом з ретроспективною установкою, за допомогою якого реальна особистість розповідає про власне буття, причому робить наголос саме на своєму особистому житті, а саме на історії становлення своєї особистості» [6, с. 138]. Автобіографія є особливим видом специфічно побудованих текстів, що мають за мету описати власне життя автора. Оскільки ми вважаємо автобіографічні тексти мовною формою існування автобіографічного дискурсу, до автобіографічного дискурсу слід відносити так звані тексти людського документа: щоденники, спогади (мемуари), листи, автобіографії, сповіді тощо.

Специфіка англійської літературної автобіографії у другій половині ХХ століття виявляється в її орієнтації на світоглядний синтез. Духовний пошук в літературних автобіографіях епохи постмодернізму відзначає синкретичний характер. Проблема істини – ключова проблема жанру, з постановки якої починається будь-яка автобіографія. Усвідомлення того, що автобіографія, як поєднання історичного, літературного, антропологічного дискурсів – є лише втілення однієї з багатьох версій, обумовленої тією точкою в часі і просторі власного життя, і, в цілому, епістемі, в якій знаходиться автор, отримує своє подальше продовження і розвиток в томах автобіографії Д. Лессінг. Її висловлювання в численних інтерв'ю пропонують, фактично, постмодерністську концепцію жанру автобіографії, згідно з якою «все, що приймається за дійсність, насправді не що інше, як уявлення про неї, залежне до того ж від точки зору, яку вибирає спостерігач, і зміна якої веде до кардинальної зміни самого сприйняття» [5, с. 231]. Автобіографії Дж. К. Пауіса, Кетлін Рейн і Доріс Лессінг, об'єднуючи в собі історичний, літературний,

антропологічний дискурси, фіксують на листі етапи давньої традиції у вивченні і пізнанні життя духу і, об'єднуючи «науки про дух», являють собою наступний крок після аналітичної психології. Жанр автобіографії, по черзі вбираючи в себе релігійну, апологетичну, дидактичну, психотерапевтичну функції, стає до кінця століття багатофункціональним жанром.

Трансформація автобіографічної оповіді на рубежі XIX–XX століть характеризується зміною співвідношення суб'єктивного і об'єктивного начал. У формальному плані еволюцію жанру автобіографії на новому етапі в цілому можна визначити як рух від фактографічності до психологізму, до свідомого використання літературної форми і відтворення своєї особистості у процесі самого творчого акту. Вирішальний вплив на більшу частину авторів надали психоаналіз Фрейда і відкриття Юнга в галузі аналітичної психології й теорії колективного несвідомого. В першій половині XX століття для жанру літературної автобіографії характерне поєднання поглибленого психологізму (осмислення духовного досвіду з позицій психоаналізу, звернення до спогадів дитинства, до снів, фантазій і міфів) із соціологічним аналізом (осмислення особистості в її взаємодії із суспільством і часом). При цьому автобіографія залишається переважно літературною, а законодавцями жанру виступають письменники, поети, драматурги.

Англійська літературна автобіографія XX століття синтезує різні родові властивості, об'єднує і трансформує різноманітні автобіографічні форми, використовує поетологічні прийоми всіх літературних напрямів, вбирає в себе романні функції, перетворюючись на метажанр. XIX століття – передумова і підготовка до пошуків Бога в собі, які втілилися в літературну автобіографію наступного, XX століття, до інтеріоризації духовного досвіду, що й визначило характер еволюції жанру літературної автобіографії не тільки в поетологічному плані, але і в плані світоглядних, духовних шукань, а це і становить головне, справжній зміст автобіографії нашого часу.

Бібліографічні посилання

1. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И.П. Ильин. – М.: Интрада, 1996. – 231 с.
2. Кант. И. Логика / И. Кант // Трактаты. – СПб.: Наука, 1996. – 438 с.
3. Караева Л.Б. Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке / Л.Б. Караева // Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН. – Нальчик: Издательство М. и В. Котляровых, 2009. – 276 с.
4. Ляпон М.В. Оценочная ситуация и словесное само моделирование / М.В. Ляпон // Язык и личность. – М.: Наука, 1989. – С. 24–34.
5. Gusdorf, George. Conditions and Limits of Autobiography 1956. Trans. James Olney. In: James Olney (ed.). Autobiography: Essays Theoretical and Critical. Princeton: Princeton University Press, 1980. – P. 28–48.
6. Lejeune, Ph. L'autobiographie en France / Ph. Lejeune. – Paris. Edition de Seuil. 1971. – P. 138.

Надійшла до редколегії 4 липня 2015 р.

Л.В. Гармаш

**МОТИВ УБИЙСТВА В РОМАНЕ Ф.К. СОЛОГУБА
«ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ»**

Стаття присвячена особливостям функціонування мотиву вбивства в романі Ф. Сологуба «Важкі сны». Розглядається процес формування мотиву вбивства, який виникає під впливом цілого ряду факторів і подій у житті героя. Мотив убивства в тій чи іншій мірі пов'язаний з іншими персонажами роману – Анною, Юшкою, Спирькою, які своїм негативним ставленням до Мотовилова сприяють зміцненню намірів Логіна, пробуджуючи в ньому все більшу ненависть до свого антагоніста. Своїми коренями цей мотив йде глибоко в дитинство героя. Танатологічний актант з дитячих кошмарів Логіна – привид рудоволосого хлопчика – продовжує ряд характерних для сологубівської творчості образів – сонця, вогню, пилу, недотикомки. Жертва Логіна – Мотовилов – сприймається головним героєм як один з його двійників, його тінь, за термінологією К.-Г. Юнга, втіленням його «темного минулого», яке необхідно знищити. В ніч убивства Логін знаходиться в «прикордонному» стані свідомості, коливаючись між «заповідями прощення» і дикою злістю, «навіюваннями розуму» і пристрасним бажанням помститися. В романі вибір жертви визначено із самого початку, дія концентрується навколо протистояння Логіна і Мотовилова, ненависть головного героя до свого супротивника поступово посилюється, переростаючи до кінця твору в маніакальне бажання вбивства. Основні мотиви і характери роману «Важкі сны» розвиваються в наступному романі Ф. Сологуба, видозмінюючись, трансформуючись, обростаючи додатковими смислами і новими зв'язками. Це особливо добре помітно при аналізі танатологічних мотивів, які є невід'ємними складовими сюжету в даних творах. Образи, що тільки починали формуватися у романі «Важкі сны», у «Дрібному бісі» отримують завершену форму.

Ключові слова: танатологічний мотив, мотив убивства, двійник, «прикордонний» стан.

Статья посвящена особенностям функционирования мотива убийства в романе Ф. Сологуба «Тяжелые сны». Рассматривается процесс формирования мотива убийства, который возникает под воздействием целого ряда факторов и событий в жизни героя. Мотив убийства в той или иной степени связан с другими персонажами романа – Анной, Юшкой, Спирькой, которые своим негативным отношением к Мотовилу способствуют укреплению намерений Логина, пробуждая в нем все большую ненависть к своему антагонисту. Своими корнями этот мотив уходит глубоко в детство героя. Танатологический актант из детских кошмаров Логина – призрак рыжеволосого мальчика – продолжает ряд характерных для сологубовского творчества образов – солнца, огня, пыли, недотыкомки. Жертва Логина – Мотовилов – воспринимается главным героем как один из его двойников, его тенью, по терминологии К.-Г. Юнга, воплощением его «темного прошлого», которое необходимо уничтожить. В ночь убийства Логин находится в пограничном состоянии сознания, колеблясь между «заветами прощения» и дикой злобой, «внушениями рассудка» и страстным желанием отомстить. В романе выбор жертвы определен с самого начала, действие концентрируется вокруг противостояния Логина и Мотовилова, ненависть главного героя к своему противнику постепенно усиливается, перерастая к концу произведения в маниакальное желание убийства. Многие мотивы и характеры романа «Тяжелые сны» развиваются в следующем романе Ф. Сологуба, видоизменяясь, трансформируясь, обрстая дополнительными смыслами и новыми связями. Это особенно хорошо заметно при анализе танатологических мотивов, так как они

являются сюжетообразующими в данных произведениях. Образы, которые в «Тяжелых снах» только начинали формироваться, в «Мелком бесе» получают завершённую форму.

Ключевые слова: танатологический мотив, мотив убийства, двойник, «пограничное» состояние.

The article is devoted to peculiarities of functioning of the murder motif in the F. Sologub's novel "Heavy Dreams". The process of formation of the murder motif, which occurs under the influence of a number of factors and events in the life of the main character. The murder motif is linked in varying degrees to other characters of the novel – Anna, Jushka, Spirka which negative attitude to Motovilov contributes to the strengthening of the Login's intentions, awakening in him a growing hostility for his antagonist. The roots of this motif goes back to Login's childhood. Thanatological actant of Login's infant nightmares – the ghost of a red-haired boy – continues a number of inherent in Sologub's works images: sun, fire, dust, nedotykomka. The Login's victim (Motovilov) is perceived by the main character as one of his twins, his shadow, according to Jung, the embodiment of his "dark past" that must be destroyed. At the night of the murder Login is on the borders of consciousness, ranging between "the covenants of forgiveness" and wild anger, between "the promptings of reason" and the passionate desire for vengeance. The victim is known from the beginning of the novel. The novel's focus is the confrontation between Login and Motovilov. Hatred of the main character to his opponent gradually increases, outgrowing at the end of the novel in a manic desire for murder. Many of the motifs and characters of "Heavy dreams" develop in the next Sologub's novel, transforming and acquiring additional meanings and new connections. This is particularly noticeable in the analysis of thanatological motifs, as they build the plots of Sologub's works. The images which began to take a definite form in "Heavy dreams", receive the completed shapes in writer's next novel "Petty demon".

Key words: thanatological motif, murder motif, twin, the borders of consciousness.

Появление романа «Тяжелые сны» было недружелюбно встречено критикой. В дальнейшем он не стал объектом всестороннего изучения вплоть до сравнительно недавнего времени, за исключением немногочисленных работ, авторы которых в основном сосредоточили свои усилия на определении, признаки какого из трех художественных методов – реализма, декаданса и символизма – доминируют в романе (работы Е. Стариковой, З. Удоновой, С. Ильева). Подробный анализ проблематики и поэтики романа был предпринят в диссертации А.Н. Долгенко. В частности, проблема этики убийства была рассмотрена ученым в отдельном параграфе [2]. Наша статья посвящена особенностям функционирования мотива убийства в произведении писателя.

В творчестве Ф. Сологуба танатологические мотивы выполняют множество различных функций, в том числе и сюжетообразующую. В романе «Тяжелые сны» убийство главным героем Логиным Мотовилова становится кульминационным событием романа. Login живет в маленьком провинциальном городке, преподает в гимназии, поэтому основной круг его общения – это коллеги-учителя, гимназисты, их родители, гимназическое начальство. Автор постоянно указывает на присущие персонажам романа признаки омертвления. Предпосылкой трагической развязки «Тяжелых снов» служит оксюморонный мотив «мертвой жизни». Один из персонажей романа – Окоемов – рассматривает преступление прежде всего с точки зрения его зрелищности. Сравнивая провинциальные «увеселения» такого рода и столичные, он сообщает Логину о новом способе убийства – в состоянии аффекта или «пистолетной запальчивости» [5, с. 75]. В этом же диалоге

возникает мотив рыбной ловли. Логин упрекает Окоемова в том, что тот хоть и выступает против умерщвления людей, но не считает чем-то предосудительным убийство других живых существ: «А вот рыбку умерщвляете, видел я вас сегодня поутру» [10 гл]. Диалог на ту же тему происходит во второй главе между Анной и ее братом Анатолием, который пытается выудить рыбу из реки и замечает, что это «дурное дело... жестокое», но в свое оправдание говорит: «Им там в воде тоже несладко: жрут друг друга. Кто сильнее...» [5, с. 31]. Вероятно, это намек на сказку М. Салтыкова-Щедрина «Премудрый пескарь». Кроме того, Анатолий проявляет осведомленность в опубликованной в 1859 году и вызвавшей бурные споры «Теории происхождения видов» Ч. Дарвина. Брат Анны проводит параллель между жизнью людей и рыб. Согласно теории эволюции, и у тех, и у других выживает сильнейший, а слабый обречен на умирание. Ближе к концу романа этот мотив борьбы за существование переносится на людей. Логин, вспоминая о клевете, распространившейся о нем по городу, приходит к неутешительному выводу: «мы – хищники, мы обожаем борьбу, нам приятно кого-нибудь мучить» [5, с. 177]. Жертвой Логина становится почетный попечитель городского училища Алексей Степаныч Мотовилов. Нарратор сообщает читателю об отношении к нему главного героя: «самого имени Мотовилова не мог слышать Логин без раздражения» [5, с. 42]. Этому способствует неодобрительное отношение Мотовилова к идее Логина о создании общества взаимопомощи. В фигуре Мотовилова для Логина сосредоточилось все зло мира. Даже на фоне почти всеобщей «пошлости и тупости», которыми отличалось большинство гостей на званом вечере у Кульчицкой, на Логина «самое неприятное впечатление произвела семья Мотовилова» [5, с. 95].

В ходе повествования выясняется, что в образе Мотовилова отсутствует малейший намек на какие-либо положительные качества, которые могли бы вызвать сочувствие у читателя. Он лицемер, вор, распутник, жестокий человек, подделавший завещание, чтобы получить наследство, его даже подозревают в убийстве жены. С таким же размахом, с каким он затеял оправдательную кампанию в защиту насильника Молина, он выступает против Логина, пытаясь уничтожить его с помощью клеветы и распуская лживые слухи. Решение убить Мотовилова зарождается у Логина после того, как он слышит, с каким наслаждением тот рассказывает о публичном наказании гимназиста, которого мать избивала прямо на улице на глазах у его товарищей. В этот момент главный герой испытывает навязчивое желание «встать и дернуть Мотовилова за седые кудри» [5, с. 166], но, в отличие от Николая Ставрогина из «Бесов» Достоевского, который прилюдно протянул почтенного старейшину клуба Петра Павловича Гаганова за нос, Логину удастся сдержаться. Парадоксально, но его успокаивает именно мысль об убийстве своего антагониста. Сначала она выражается как довольно абстрактное пожелание в сослагательном наклонении, причем герой не приписывает себе этого намерения, используя неопределенную форму глагола: «Убить тебя – доброе дело было бы!» [5, с. 166]. Реальные очертания эта мысль принимает после того, как Логин узнает о сплетнях о себе и Ленке от Коноплева, а окончательную точку в приговоре Мотовилову ставит

Анна: «Мотовилов! Вот человек, который не имеет права жить!» [5, с. 183]. Эта фраза постоянно вспоминается Логину и становится лейтмотивом его дальнейших размышлений.

В 23-й главе в действие вводится еще один танатологический актант – Спирька, жена которого изменяет ему с Мотовиловым. Появление Спиридона на маевке сопровождается скандалом. Он угрожает Мотовилову расправой: «ты меня попомни, барин: я тебе удружу, я тебе подпущу красного петуха» [5, с. 159]. Затем Спирька устраивает пьяный дебош, проникнув на торжественный обед в училище. Логин полагает, что Спирька «жаждет мести и ненавидит месть, и вот увидишь – отомстит как-нибудь по-своему» [5, с. 189]. Таким образом, подготавливается заключительный акт трагедии – самоубийство несчастного обманутого мужа в мотовиловском саду.

Убийство Мотовилова описано в 35-й главе романа. Его предваряет повествование о мучительной рефлексии, которой заполнены дни Логина, пытающегося осмыслить последние события своей жизни. Не случайно другие персонажи романа сравнивают его с Гамлетом. Как и у литературного предшественника, раздумья героя заканчиваются кровавой местью ненавистному прошлому, персонифицированному в фигуре Мотовилова. В первых абзацах главы сконцентрированы основные мотивы, объясняющие дальнейшие поступки Логина.

Первый мотив связан с воспоминаниями о детстве главного героя, когда тому было двенадцать лет. Во время одной из встреч с Анной он рассказывает ей о кошмарном сне, который привиделся ему после или перед болезнью: «приснилось мне, что случилось что-то невозможное, а виной этому я, и это невозможное я должен исполнить, но нельзя исполнить, сил нет» [5, с. 138]. Что же такое «невозможное» для героя? Завершая свой рассказ, он приходит к выводу, что это невозможность жизни. Он буквально представляет то, что случилось, как мировую катастрофу, а себя видит в роли мифического Атланта, который удерживает небесный свод и главная задача которого – не дать ему упасть на землю. Однако во сне Логина-ребенка он с нею не справился: «как будто все небо с его звездами обрушилось на мою грудь, и я должен его поставить на место, потому что я сам уронил его» [5, с. 138]. Под знаком этого кошмара проходит вся дальнейшая жизнь героя. И вот этот двенадцатилетний мальчик все чаще припоминается Логину. Нарратор сообщает об этом еще раньше, за несколько глав до разговора героя с Анной. В 13-й главе это почти нейтральное воспоминание, один из череды многих других образов прошлого, однако отмечается, что именно его очертания «становились яркими, назойливо-выпуклыми» [5, с. 90]. Именно об этом воспоминании говорится довольно подробно. Здесь фиксируется и состояние Логина, для которого пока еще странным является ощущение в себе двойственности (взрослый и ребенок одновременно), и двойственное восприятие героем мальчика из детства – как себя и одновременно Другого, в котором пересекаются два временных пласта (прошлое и настоящее), и описание внешности Логина-ребенка, каким он видит себя как бы со стороны: «приливы и отливы румянца на щеках, строгие, слегка волнистые линии лица, всю тонкую и хрупкую фигуру, всегда немного

понурую» [5, с. 90]. Таким образом, воспоминание о себе как о двенадцатилетнем мальчике непосредственно связывается с мотивом прошлого героя. Со временем призрак мальчика возвращается вновь и вновь, приобретая все более отчетливые очертания. В 26-й главе в его облике вполне определенно проступают черты потустороннего существа, отличающиеся явными отрицательными коннотациями и имеющие сходство с призраком Зинаиды Романовны и теми кошмарными видениями, которые преследовали Клавдию. Так, в бреду Клавдии мерещатся толпы вращающихся гномов (вообще концентрическое центростремительное вращение напоминает о воронке дантового ада), они безобразны, гримасничают, пляшут. Логин тоже увидел нечто подобное – «темные фигурки, которые быстро вертелись, образовывали целый калейдоскоп лиц, смеющихся и уродливых» [5, с. 178]. Синие черты вокруг мальчика коррелируют с синими губами «парня с оловянными глазами», который преследует Логина во время холерного бунта, и синим оттенком лица Зинаиды Романовны. Синий цвет, объединяющий названных персонажей, является признаком того, что все они – ожившие мертвецы, принадлежащие inferнальному миру. Еще одна черта, намекающая на демоническое начало, – рыжеватые волосы мальчика. Характерные для творчества Сологуба мотивы выстраиваются в единую цепочку взаимосвязанных образов: солнце – огонь – рыжие волосы – пыль – недотыкомка.

Призрак мальчика буквально преследует Логина, дразнит его, назойливо улыбается и даже пытается что-то сказать, становясь все более агрессивным, что вообще характерно для сологубовского изображения контактов представителей потустороннего мира с миром живых. В конце концов мальчик, пригрезившийся Логину, из невесомого призрака превращается в существо из плоти и крови, как будто грезы главного героя питают его и делают все более похожим на обычного ребенка: «румяный, рыжеволосый мальчуган, который привиделся в то несчастное утро, сделался так телесен, что начал отбрасывать тень, когда стоял в лучах солнца» [5, с. 225]. Двойственная натура Логина то заставляет его стремиться увидеть призрак снова и снова, то он пытается избавиться от «нечистого обаяния» мальчика, представляя Анну. Образ мальчика противопоставлен образу Анны как темное – светлому, нечистое – чистому, хаос – порядку. В свою очередь, мальчик и Мотовилов воплощают разные грани самого Логина, той темной стороны его прошлого (пережитого двенадцатилетним ребенком кошмара, ставшего, вероятно, точкой отсчета, поворотным моментом в жизни героя), от которого он страстно желает избавиться.

В 35-й главе романа мотив детского кошмара, персонифицированного в призраке мальчика, сменяется мотивом мести Мотовилову. Нарратор подробно останавливается на внутреннем состоянии Логина, описывает борьбу, происходящую в его душе, между слабыми попытками простить своего врага и буквально захлестывающими волнами злобы, требующей немедленного действия. В воображении героя всплывают различные доводы против Мотовилова. Образ Мотовилова сужается и предстает уже не полноценным человеком, а некой оболочкой, не содержащей ничего положительного. Герой

определяет его как «ходячее оскорбление» и «воплощенный грех», как того, кто не должен дышать одним воздухом с его возлюбленной, отравляя все вокруг «гнилыми речами» [5, с. 225]. Одно только предположение, что Мотовилов может чем-то обидеть или оскорбить Анну, заставляет его испытывать боль. Думается, что триггером рокового поступка Логина и одновременно приговором Мотовилову становятся слова Анны, отказывающей Мотовилову в праве на жизнь. Не последнее место среди причин убийства занимает также клевета о педофилических наклонностях Логина, которая усугубляемая тем, что герой действительно обнаруживает у себя подобные желания, хоть и оказывается способен их подавить. Сравнивая себя с Мотовиловым, он понимает, что они подобны: «Но и я не такой ли, как Мотовилов?» — спрашивал он себя и строго судил свое отягощенное пороком прошлое» [5, с. 225]. Осуждение своего «порочного» прошлого подводит героя к окончательному решению: «Надо отделаться от ненавистного прошлого, убить его! Остаться жить с одною чистою половиною души. Эта жизнь невозможна. Исход, какой бы то ни было. Хотя бы мучительный, как пытка или казнь» [5, с. 226]. Не вдаваясь в тонкости медицинской терминологии, рискнем предположить, что героем завладела идея фикс (*idée fixe*) — любыми путями избавиться от своего прошлого и тем самым очистить свою душу, отделавшись «от печальной необходимости быть двойным» [5, с. 226]. По мнению Л. Клейман, «характер Логина так же раздвоен, как и характеры Достоевского: «Иван Карамазов и Раскольников колеблются между добром и злом, как и Логин» [4, с. 22].

К одному из симптомов шизофрении ученые относят овладевающее сознанием неодолимое стремление осуществить некоторые «сверхценные идеи», настолько захватывающее и подчиняющее себе человека, что он способен ради их воплощения рисковать как своей жизнью, так и жизнью других людей. Примечательно, что это психическое расстройство было выделено немецким психиатром Карлом Вернеке в 1892 году, т. е. как раз в то время, когда писался роман. Как видим, в мышлении и поведении Логина наблюдаются некоторые характерные симптомы шизофрении — сверхценная идея, слуховые и визуальные галлюцинации, фантастический бред, а также расщепление (в данном случае раздвоение) личности. Нарушение единства психики, по мнению одного из первых исследователей шизофрении Э. Блейлера, является главной особенностью данного заболевания.

Загадочная фраза, которую повторял Логин во время болезни, будучи двенадцатилетним мальчиком, — «И я безумно шептал впросонках: “Тысячу гнезд разорил, — сыграть не могу”» [5, с. 138], — может рассматриваться как пример шизофренического парадокса. Главный герой сам определяет свое состояние как «безумное», а данную фразу, которую, кстати, он хорошо помнит через много лет после случившегося, он связывает с кошмарным сном о мировой катастрофе. В «Психологическом лечебнике» современного психиатра П.В. Волкова приводится аналогичный случай: «Шизофренические парадоксы уходят корнями в абсурд, одновременно пустой и наполненный некоей “инопланетной” мыслью. Когда больной сообщает, что он “угол на угол

умножит, в отражение уйдет”, то остается до конца непонятным: является ли эта фраза абсолютно бессмысленной или в ней есть особый смысл» [1, с. 340].

Колебания Логина между «заветами прощения» и дикой злобой, «внушениями рассудка» и страстным желанием отомстить, которое нарратором сравнивается с жаждой, томящей в пустынях [5, с. 225], вызывают ассоциации с фрейдовской метафорой. Знаменитый автор «Толкования сновидений» сравнивал сознание и бессознательное человека с, соответственно, всадником и необузданной лошадью, которой тот пытается управлять. Можно сказать, что Сологуб в своем романе буквально предвосхитил некоторые открытия австрийского психолога. В снах и фантазмагорических видениях Логина с необычайной силой выражены те мощные импульсы бессознательного, которым подчиняется главный герой «Тяжелых снов».

Подробно описывается в романе поздний майский вечер, когда совершилось убийство Мотовилова и самоубийство Спиридона. Парадоксальность происходящего заключается, по нашему мнению, в том, что, несмотря на нагнетание мотива убийства прошлого в лице Мотовилова и одержимость им Логина, само убийство герой не планирует, оно происходит спонтанно, как будто независимо от воли героя, который более руководствуется в своих поступках некими внешними побудительными причинами, чем собственным волеизъявлением. Что же подталкивает его к преступлению? Начнем с описания обстановки и времени действия. Поздним вечером Логин пьянствует у себя дома со своим приятелем Юшкой Баглаевым. Примечателен вид комнаты, в которой они находятся. Нарратор обращает внимание на фантастичность того, что «маячит» перед глазами Логина. Что может быть фантастического в привычной домашней обстановке, на которую обычно даже не обращаешь внимания? Но Логин-то видит совсем другое: «небольшая комната казалась облитой красным заревом» [5, с. 228]. Дважды повторяется слово «мучительно» в описании состояния Логина. В пьяном угаре Юшка произносит слово «убийство» и связывает его с Логиным («ты для фокуса рад человека убить» [5, с. 228]), а затем говорит, что Мотовилов негодяй, не подозревая, насколько он близок к истине и как должен воспринять его слова собеседник. Заснувший Юшка обеспечивает Логину превосходное алиби.

Внешний вид Логина не соответствует его внутренним ощущениям. С виду угрюмый и молчаливый, он испытывает сначала болезненные ощущения того, как «мучительно бьется кровь в висках, как мучительно кружится голова», которые затем сменяются чувством полета в бездну [5, с. 228], т. е. нарушается его координация в пространстве, которое расширяется до бесконечности. Нарушается также его способность зрительного восприятия. Покидая дом, Логин смотрит на Ленку, выглянувшего из своей комнаты, но не замечает его. После того как Логин выходит из дома, с его сознанием продолжают *мучительно* происходить странные вещи. На пороге его сознания возникают два гостя, которых герой тщетно пытается впустить внутрь и никак не может их узнать. В первом угадываются черты мальчика из детского кошмара: «детское лицо, испуганные глаза, еще что-то знакомое», хотя описание настолько неопределенное, что может также соотноситься и с образом Ленки. Тем не

менее мы понимаем, что верно скорее первое предположение, так как когда герой оказывается на мосту, его опять настигает «ужас детского полузабытого кошмара» [5, с. 229]. Второй гость более страшен и опасен, даже агрессивен, представляя собой «что-то бесформенное и странное, предчувствие или повеление, что-то злобное, мстительное, связанное с глубоко ненавистным образом» [5, с. 229]. Ненавистный образ не называется, но читатель может предположить, что речь идет о Мотовилове. Герой находится в пограничном состоянии, когда он ни в чем не может быть уверен. То ему кажется, что у него есть определенная цель, то он блуждает, не замечая дороги, он хочет вернуться, но все же продолжает идти дальше, жаждет молиться и в то же время произносит «безумные угрозы» [5, с. 229]. По мнению Блейлера, «благодаря шизофреническому дефекту ассоциативных путей становится возможным сосуществование в психике противоречий, которые, вообще говоря, исключают друг друга» [цит. по: 1, с. 371]. Разорванность, фрагментарность сознания Логина, в котором пробегают «несвязные отрывки мыслей и чувств» [5, с. 229], приводит к потере «интегративных возможностей психики» [1, с. 367], к ощущению внутренней опустошенности.

Особую роль среди танатологических мотивов играет мотив мертвой луны. События разворачиваются в полнолуние. Весь путь Логина от его дома до сада Мотовилова освещен лунным светом. Герой вступает в диалог с небесными светилами, соотнося свои действия с неким таинственным смыслом, который посылают ему лунные лучи и который он пытается расшифровать: «Полная луна сладко мучила его. Так пытливо и пристально смотрела, – чего-то ждала, или боялась, или угрожала чем-то? Не мог понять смысла ее бледных, злобно-неподвижных лучей, но смысл в них был, – язвительный, леденящий душу смысл» [5, с. 229]. Медицинские наблюдения подтверждают, что весной приступы шизофрении обостряются, а, по народным поверьям, в периоды полнолуния активизируется нечистая сила. Лунатизм до сих пор мало исследован, но с древнейших времен признают, что бессознательное хождение во сне спровоцировано полнолунием, которое также может вызывать припадки, сумасшествие, убийства, суициды и т. п. Считается, что лунный свет имеет особое влияние, чаще всего неблагоприятное, на психику человека и даже слово «лунатик» происходит от позднелатинского *lunaticus*, т. е. «безумный».

Для Логина луна воплощает высшее космическое начало, проникающее в душу и способное навязать свою волю. Он воспринимает ее как некое живое существо, которое смотрит, ждет, боится, угрожает и в конце концов требует от героя исполнить задуманное: «ее бледные, злые лучи говорили, что это все так, как надо, что все решено и теперь должно быть исполнено» [5, с. 229]. Зеленый диск луны, висящий в пустыне небес, с бледными, злыми лучами, с холодным, леденящим душу светом создает впечатление инфернального пейзажа последнего круга дантового ада с ледяным озером Коцит, в центре которого вмерзший в него Люцифер терзает грешников. Мотив мертвой луны соединяется с мотивом детского кошмара Логина. Оказавшись около сада Мотовилова, герой как будто слышит целый хор голосов, предметный мир,

окружающий Логина со всех сторон, оживает и присоединяется к луне. Звезды, липы, ветер, окна мотовиловского дома в один голос говорят Логину, что «кошмар сбывается» [5, с. 229]. Нарастающее безумие героя подчеркивается смещением фокуса наррации. Нарратор, находившийся большую часть повествования как бы рядом с героем, теперь показывает его сверху, как будто со стороны, с позиции объективного наблюдателя: «старые липы мотовиловского сада чутко смотрели поверх забора на дорогу, где шел бледный человек с дико расширенными глазами, человек, кошмар которого теперь сбывается» [5, с. 229]. Таким образом, герой действует в состоянии разорванного сознания, подчиняясь воздействию внешних факторов – реальных и порожденных безумными видениями, но оттого еще более действенных. Это и Юшка, назвавший Логина убийцей, и два «гостя», и ожившие предметы окружающего мира, среди которых наибольшей силой воздействия на героя обладает луна. Лунные лучи успокаивают Логина после совершенного убийства. Он слышит довольно обширный монолог луны, оправдывающей преступление героя, который завершается императивом: «Пусть тлеют мертвые, думай о живом!» [5, с. 231].

Несмотря на то что убийство происходит спонтанно, обстоятельства продолжают складываться в пользу Логина. Спрятавшись в саду за поленницей, он находит там орудие убийства – валяющийся на земле топор, затем в сад выходит Мотовилов и проходит именно рядом с тем местом, где прячется главный герой. Именно в ночь убийства чудесным образом в мотовиловском саду появляется Спиридон – еще один «мститель», который кончает жизнь самоубийством. Тем самым он, как и Юшка, обеспечивает Логину алиби, ведь благодаря этому стал очевиден мотив убийства – «месть за то, что его осудили по жалобе покойного Мотовилова» [5, с. 231], – и отпадает необходимость искать убийцу. Несмотря на признание в христианстве самоубийства смертным грехом, оно все-таки рассматривалось как выход из позорной ситуации, особенно связанной с ревностью и изменой. С нашей точки зрения, самоубийство в качестве мести обидчику не соответствует ни характеру самого персонажа, скорее склонного к пьяному дебошу, ни встречающимся как в литературе, так и в жизни намерениям «среднестатистического» самоубийцы. Обычно в подобных случаях обманутый муж своими действиями хочет отомстить жене, а не ее любовнику, подобно тому, как поступает поручик Лихутин в романе А. Белого «Петербург». Кроме того, один из персонажей романа называет Спиридона Отелло, напоминая еще об одном «классическом» варианте трагической развязки в случае реальной или мнимой (как в пьесе Шекспира) измены жены. Поступок, совершенный персонажем Сологуба, идет вразрез с приведенными выше моделями поведения. Параллель ему мы находим в романе Достоевского «Идиот», один из героев которого, объясняя логику поведения Настасьи Филипповны, бросившей рогожинский сверток с деньгами в огонь, а затем подарившей их Гане, говорит своему собеседнику: «Знаете, Афанасий Иванович, это, как говорят, у японцев в этом роде бывает. Обиженный там будто бы идет к обидчику и говорит ему: “Ты меня обидел, за это я пришел распороть в твоих глазах свой живот”, и с этими словами

действительно распарывает в глазах обидчика свой живот и чувствует, должно быть, чрезвычайное удовлетворение, точно и в самом деле отомстил» [3, с. 148].

Позиция нарратора в сцене убийства Мотовилова временами полностью совпадает с позицией главного героя. Его слух и зрение ограничены, как и у Логина, который не сразу разглядел в темноте предмет, который сначала принял за полено. И лишь в тот момент, когда жертва вышла из дома и стала приближаться к тому месту, где прятался убийца, он рассмотрел у себя под ногами топор. Не видя Мотовилова из-за поленницы, Логин лишь слышит его приближающиеся шаги. При описании непосредственно убийства, фокус внимания нарратора поочередно перемещается с убийцы на жертву и обратно, но читатель узнает лишь о состоянии Логина, который слышит звук первого удара топора по голове, а затем от описания нарратор передает внутреннюю речь персонажа: «“Умер или без памяти?” – подумал Логин» [5, с. 230]. Далее сообщается, что Логин в припадке ненависти ударяет топором несколько раз, ему противен хруст костей и вид трупа, а после совершенного злоба и ненависть сменяются чувством облегчения и радостью. О жертве говорится весьма скупое, мы ничего не знаем ни о чувствах Мотовилова, ни о его намерениях, ни о его физических ощущениях или эмоциональных переживаниях в момент нападения Логина. Есть только описание способного передвигаться пассивного объекта, у которого названа только одна портретная черта – курчавая голова, на которую обрушивается удар топора, а далее жертва превращается в уродливое мертвое тело, вызывающее у Логина (и у читателя, так как нарратор солидаризируется с главным героем) лишь чувство отвращения: «...окровавленный затылок был безобразен. <...> Хряск раздробляемых костей был противен. Отвратительна была разможенная голова» [5, с. 230].

Появление Спиридона в мотовиловском саду дается через восприятие Логина. В портрете самоубийцы выделяются лицо и руки. Логин видит, что Спиридон не только пьян, но и находится в сильном возбуждении. Нарратор отмечает, что ужас у Логина вызывает, с одной стороны, понимание, что его видели на месте преступления, с другой – страх, испытываемый Спиридоном, который прочитывает главный герой в лице решившегося на самоубийство, искаженном «непомерною мукою, отчаянием, стыдом, лицо, бледное до синевы, с потерянным взором испуганных глаз, с трепетными губами, – каждая черточка этого лица трепетала страхом, как бы перед неизбежною бедою» [5, с. 230]. Логин становится свидетелем последних минут жизни Спирьки, но донесшийся издали веселый напев пугает его, и герой торопится поскорее покинуть страшное место.

В заключительном эпизоде главы повествуется о событиях, произошедших в городе наутро после убийства Мотовилова. Нарратор бесстрастно фиксирует выводы собравшейся около дома жертвы толпы, доверившейся мнимой очевидности произошедших событий. Налицо картина, убедительно свидетельствующая о том, что Спиридон из мести убил любовника своей жены, после жалобы которого его к тому же приговорили к порке, а затем сам повесился. Толпа верит, что в существование высшего смысла трагического

события и расценивает его как результат божественного вмешательства, где каждый участник получил по заслугам: «Суд Божий! – говорили в толпе. – Бог-то видит» [5, с. 231]. Ирония заключается в том, что почти обо всем (кроме мотива самоубийства Спиридона) были сделаны ложные выводы.

В романе выбор жертвы определен с самого начала, действие концентрируется вокруг противостояния Логина и Мотовилова, ненависть главного героя к своему противнику постепенно усиливается, перерастая к концу произведения в маниакальное желание убийства. Нет ни одного персонажа в романе, который бы отозвался о Мотовилове положительно. Его поведение, поступки, лицемерные речи подтверждают, что отрицательное отношение к нему Логина имеет объективный характер, а клевета становится решающим фактором, толкающим главного героя на убийство. Катализатором жажды кровавой мести Мотовилкову является состояние сознания Логина, который уверен, что его антагонист воплощает в себе «темную сторону» сознания героя, его «порочное прошлое», поэтому, избавившись от Мотовилова, он тем самым очистит свою душу.

Многие мотивы и характеры романа «Тяжелые сны» развиваются в следующем романе Ф. Сологуба, видоизменяясь, трансформируясь, обрастая дополнительными смыслами и новыми связями. Это особенно хорошо заметно при анализе танатологических мотивов, так как они являются сюжетообразующими в этих произведениях. Образы, которые в «Тяжелых снах» только начинали формироваться, в «Мелком бесе» получают завершенную форму.

Библиографические ссылки

1. Волков П.В. Психологический лечебник: Руководство по профилактике душевных расстройств / П.В. Волков. – М. : РИПОЛ классик, 2004. – 480 с.
2. Долгенко А.Н. Художественный мир русского декадентского романа рубежа XIX-XX веков : дисс. ... д-ра филол. н.: 10.01.01 / А.Н. Долгенко. – Волгоград, 2005. – 377 с.
3. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. / Ф.М. Достоевский – Т. 8. Идиот. – Л. : Наука, 1973. – 512 с.
4. Клейман Л. Ранняя проза Федора Сологуба / Л. Клейман. – Ann Arbor : HERMITAGE, 1983. – 192 с.
5. Сологуб Ф. Тяжелые сны: Роман; Рассказы / Ф.К. Сологуб. – Л. : Худож. лит., 1990. – 368 с.

Надійшла до редколегії 31 травня 2015 р.

УДК 82.02-55.2.09

І. В. Гетьман

РОЗВИТОК ФЕМІНІСТИЧНОЇ КРИТИКИ У XX СТОЛІТТІ

Незважаючи на велику кількість досліджень феміністичного дискурсу, немає єдиної чіткої дефініції «феміністичної критики», оскільки існує декілька шкіл і тенденцій у рамках цього напрямку. Феміністичну критику трактують як один з напрямів літературно-критичної думки, який набув особливого розвитку у другій половині XX століття. Вихідним положенням сучасної феміністичної свідомості є твердження, що панівною культурною

схемою, культурним архетипом буржуазного суспільства Нового часу слугує патріархальна культура. Цим і пояснюється необхідність феміністичного перегляду традиційних поглядів, а також необхідність створення історії жіночої літератури та відстоювання суверенності жіночого начала, що не вкладається в рамки чоловічої логіки. Під дефініцією «феміністська критика» в сучасному літературознавстві розуміється певна наукова теорія, синкретична за сукупністю своїх методів і прийомів, має культурологічний напрям і покликана висловити власний жіночий досвід літературознавчого прочитання текстів. Завдяки феміністичним вченням жіноче писемництво стає категорією для аналізу. Всі феміністичні теорії ґрунтуються на понятті гендеру, наполягаючи на тому, що жіноче писемництво є результатом поєднання статевих особливостей жінки та соціально-культурного контексту в якому вона еволюціонує

Ключові слова: феміністична критика, феміністичний дискурс, фемінізм, гендер, гінокритика.

Несмотря на большое количество исследований женского дискурса, нет единой четкой дефиниции «феминистской критики», поскольку существует несколько школ и тенденций в рамках этого направления. Феминистическую критику трактуют как одно из направлений литературно-критической мысли, которое приобрело особое развитие во второй половине XX века. Исходным положением современного феминистического сознания является утверждение, что господствующей культурной схемой, культурным архетипом буржуазного общества Нового времени служит патриархальная культура. Этим и объясняется необходимость пересмотра традиционных взглядов, а также необходимость создания истории женской литературы и отстаивания суверенности женского начала, которое не укладывается в рамки мужской логики. Под дефиницией «феминистская критика» в современном литературоведении понимается определенная научная теория, синкретическая по совокупности своих методов и приемов, имеет культурологическое направление и призвана выразить собственный женский опыт литературоведческого прочтения текстов. Благодаря феминистическим учениям женская письменность становится категорией для анализа. Все феминистские теории основываются на понятии гендера, настаивая на том, что женская письменность является результатом сочетания половых особенностей женщины и социально-культурного контекста, в котором она эволюционирует.

Ключевые слова: феминистическая критика, феминистический дискурс, феминизм, гендер, гинеитика.

In spite of the great number of female discourse research, there is no unified or precise definition of "feministic criticism", as there are several schools and tendencies in scopes of this trend. The encyclopaedia of postmodernism interprets feministic criticism as one of the literary-critical thinking trends that gained special development in the second half of the 20th century. The initial position of the modern feministic consciousness is the statement that prevailing cultural scheme, the cultural archetype of the bourgeois society of the Modern Time, is represented by patriarchal culture. This explains the need to revise the traditional views, as well as the need to create the history of women's literature and defend the sovereignty of the feminine, which does not fit the man's logic. In modern study of literature, the definition "feministic criticism", is understood (regarded) as the certain scientific theory, which is syncretic per totality its methods and techniques, which has culturological discipline and aimed at expression of female experience in interpretation of literary books. In its historical development this trend has borrowed lots of elements from different modern schools: psychoanalysis, structuralism, poststructuralism, deconstruction, therefore, it is actually influenced by the ideas of J. Derrida, J. Lacan, Foucault. The feministic criticism complexity is confirmed by the attempts of its classification. Thanks to feminist learning, women's writing becomes the category for analysis. All feminist theories are based on gender idea, insisting on women's writing is the result (effect) of balance sexual characteristics woman and sociocultural context in which she evolves.

Keywords: feminist criticism, feminist discourse, feminism, gender, ginokritika.

Незважаючи на велику кількість досліджень феміністичного дискурсу, немає єдиної чіткої дефініції «феміністичної критики», оскільки існує декілька шкіл і тенденцій у рамках цього напрямку. Енциклопедія постмодернізму трактує *феміністичну критику* як один із напрямів літературно-критичної думки, що набув особливого розвитку у другій половині ХХ століття. Вихідним положенням сучасної феміністичної свідомості є твердження, що панівною культурною схемою, культурним архетипом буржуазного суспільства Нового часу слугує патріархальна культура [1, с. 418]. Інакше кажучи, феміністична теорія ґрунтується на думці, що вся свідомість сучасної людини, незалежно від її статі, наскрізь просякнута ідеями й цінностями «чоловічої ідеології», з її «чоловічим шовінізмом», пріоритетом чоловічого начала, логіки, раціоналізму. Цим аксіоматичним фактом сучасної культури й пояснюється необхідність феміністичного перегляду традиційних поглядів на суспільство та роль в ньому жінки, а також необхідність створення історії жіночої літератури й відстоювання суверенності жіночого начала, що не вкладається в рамки чоловічої логіки.

Таким чином, феміністичні студії мають широку проблематику: реконструкція жіночої історії та жіночої літературної традиції, ревізія патріархальних канонів і стереотипних уявлень, проблема андрогінії та пошуку нових гендерних ролей, природа жіночого тексту та сприйняття тексту жінкою-реципієнтом, руйнування патріархальних зразків мови, проблема жінки в постколоніальній ситуації та в умовах культурного імперіалізму та ін. Такий широкий спектр питань засвідчує, що в основу феміністичної критики закладений принцип методологічного розмаїття. У своєму історичному розвитку напрям запозичив багато елементів з різних сучасних шкіл – психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму, семіотики, тобто фактично знаходиться під впливом ідей Ж. Дерріди, Ж. Лакана, М. Фуко. Складність феміністичної критики підтверджують спроби її класифікації. У книзі «Феміністичні літературні дослідження: Вступ» К. Рутвен нарахував сім різних типів представниць феміністичної критики: «соціофеміністки», «семіофеміністки», «психофеміністки», «марксистські феміністки», «соціо-семіо-марксистські феміністки», «лесбійські феміністки» і «чорні феміністки» [1, с. 418].

У сучасному літературному феміністичному дискурсі розрізняють дві провідні школи – французьку та американську. Розвиток першої пов'язують з ім'ям Сімони де Бовуар, завдяки якій французький фемінізм довгий час перебував під впливом екзистенціалізму та психоаналізу. У своїй праці «Друга стаття» (1949) авторка дала екзистенційні формулювання понять «інакшість» та «автентичність» жіночої особистості. В 1970-х рр. представники французької феміністичної критики будують свої теоретичні концепції, керуючись ідеями постструктуралізму, деконструктивізму, тобто ідеями Р. Барта, Ж. Лакана, Ж. Дерріди та ін. (Л. Ірігерей, Ю. Крістева, Г. Сіксу). Французькі феміністки висунули та розвинули концепцію «інакшості жінки», концепцію материнського, критику фалоцентризму, концепцію жіночого письма та бісексуальності. Пізніший англо-американський варіант фемінізму (К. Міллет,

Е. Шовалтер, С. Губар), який спочатку послуговувався переважно соціологічними методами, захоплюється тенденціями французького літературознавчого фемінізму. На сьогодні ми можемо констатувати наближення методологічних стратегій цих шкіл.

Елейн Шовалтер, яка є однією з основних постатей американського літературного фемінізму, належить авторство терміну «гінокритика», яка відрізняється від феміністичного аналізу. Феміністична критика, на думку Е. Шовалтер, зосереджує свою увагу на жінці як читачеві чоловічих текстів, є «політичною та полемічною» і має обмежені можливості для створення своєї теорії. Така критика досліджує значення сексуальних кодів, розглядає «жінку-як-знак» в історичному та суспільному контексті. Суспільна орієнтація феміністичної критики зумовлена значним впливом ідей та концепцій С. де Бовуар. Гінокритика зосереджується на постаті жінки-письменниці і шукає конструктивні засоби для аналізу жіночої літератури: «Існує два види феміністичної критики. Перший вид – ідеологічний: він цікавиться феміністами і пропонує феміністичні способи читання текстів, які розглядають образи і стереотипи жінок у літературі, неправильне уявлення про жінок у критиці на жінку-як-знак у семіотичній системі» [2, с. 682]. Підкреслене наголошування критики на жіночій культурі має багато спільного з такими галузями, як антропологія, історія та соціологія. У статті «Феміністична критика у пущі» (1981) авторка розрізняє чотири моделі гінокритики – біологічний, лінгвістичний, психоаналітичний і культурний [2, с. 510]. Це не означає, що метою гінокритики є стерти різницю між чоловічим та жіночим писемництвом. Гінокритика намагається зрозуміти специфічність жіночого писемництва не як продукту сексизму, а як основний аспект жіночої реальності.

Завдяки феміністичним вченням жіноче писемництво стає категорією для аналізу. Всі феміністичні теорії ґрунтуються на понятті *гендеру*, наполягаючи на тому, що жіноче писемництво є результатом поєднання статевих особливостей жінки та соціально-культурного контексту, в якому вона еволюціонує. Поняття гендеру обґрунтоване ідеєю, що стать є суто біологічним показником, інакше кажучи, існує громадська і культурна різниця між статями, бо жінкою не народжуються, а стають (“On ne naît pas femme, on le devient”, [4, с. 13]). Всупереч статі, гендер є не змінною величиною, а системою, тобто гендер є «глобальною логікою, яка організовує суспільство, до його найменших закутків» [7, с. 8], це «система з ієрархічної бікатегоризації між статями (чоловіки/жінки) і між значеннями і представленнями, в які вони об'єднані (чоловічий /жіночий рід)» [5, с.10]. У сфері вивчення мистецтв, вчення про гендер з'явилися услід за вченнями про жінок – галузь, із якою він ще часто асоціюється. Дійсно, впродовж довгого часу феміністичні дослідження в основному були присвячені вивченню соціального досвіду жінок, маючи в перспективі намір вивчати абстрактних індивідів, насправді ж концентрували свій погляд частіше на творцях чоловічої статі [5, с. 10], що, на думку Северін Софію, є досить ризикованим, оскільки при цьому зображення їх розвитку виявляється спотвореним.

У тому, що стосується вивчення художніх та інтелектуальних продуктів, можемо розрізнити два типи використання терміну *гендер*, які не виключають один одного, навіть якщо вони де-факто рідко зустрічаються разом. Перше вживання цього терміна стосується досліджень, які можна назвати інтернаціональними. Під ним перш за все розуміють дослідження творів, висловлювань, зображень, і тут він має відношення скоріше до філософії, мовознавства, психоаналізу або до історії мистецтв і літератури. Дійсно, як людські теми, культурні твори можуть проявити симптоми – внутрішні протиріччя, семантичні тріщини, – які свідчать про тиск і несвідомі процеси [10, с. 324]. Ці елементи, що роблять гендер очевидним з точки зору нормативного порядку, з'являються і вивчаються або усередині одного твору, або усередині корпусу творів. З 1990 р. рукописи Жюдит Бютле і Терези де Лореті сприяли розвитку нової концептуалізації гендеру, зосередженій на аналізі вигаданого і дуже сильно підвласній психоаналізу. З цього Тереза Дюмон розуміє, що гендер, який з'являється як безупинне відновлене досягнення, є особливо спокусливим для фахівців сучасного мистецтва танцю або кіно.

Другий тип вживання терміну *гендер*, навпаки, може здатися більш матеріалістичним, адже він припускає можливість приділити меншу увагу самим творам, ніж артистам / авторам, з одного боку, або публіці – з іншого. Власне, це вчення полягає в тому, щоб проводити історичну, політичну, соціальну реконтекстуалізацію творів і/або отримувати символічні товари. В цій перспективі гендер розуміється як усі цінності й норми, засвоєні індивідами і структуровані за принципом різниці і ієрархії між «чоловічим» і «жіночим» [9, с. 33–34]. Також виникає зацікавленість кар'єрами артистів, як чоловіка так і жінки (Gemis), в їх диференціальному доступі до спадщини (Lang і Lang), в існуванні сексуального поділу художньої роботи (Buscatto і al), у впливі роду на практику читання (Albenga) або інтерпретацію зображень (Crane) – все це, вочевидь, далеко від того, щоб бути вичерпним. Ці перспективи, які сьогодні є більш розвиненими в галузі літератури і музики, ніж у візуальних мистецтвах, – швидше факт для соціологів, істориків, політологів або дослідників «соціальної» історії мистецтва і літератури.

Гендерні дослідження дають можливість відійти від традиційних літературознавчих та соціально-політичних трактувань, аналізувати твори з точки зору уявлень про поняття «мужності» та «жіночності», які є конструктами культури і піддаються постійній еволюції в історичній перспективі. Гендерний «вимір» сприяє формуванню нового погляду на літературний твір, а його інтерпретація з урахуванням гендерної диференціації дозволяє знайти форми, що відображають символи жіночого досвіду, формуючи тим самим гендерну поетику.

Бібліографічні посилання

1. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч.Е. Вінквіста та В.Е. Тейлора. – К.: Основи, 2003. – 503 с.

2. Шовалтер Е. Феміністична критика у пуші / Елейн Шовалтер // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 510–535.
3. Albenga V. Le genre de “la distinction” : la construction réciproque du genre, de la classe et de la légitimité littéraire dans les pratiques collectives de lecture / Viviane Albenga – Sociétés et représentations, vol. 2, n° 24, 2007.
4. Beauvoir S. de. Le deuxième sexe. Tome II : L’expérience vécue [1949] / Simone de Beauvoir. – Paris, Gallimard, 1976.
5. Bereni L. Introduction aux études sur le genre / Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait & Anne Revillard. – Paris, De Boeck, 2012.
6. Buscatto M. «Le travail artistique à la lumière du genre », dans Travail, genre et art, sous la direction de Marie Buscatto & al. / Marie Buscatto, Catherine Marry & Delphine Naudier. – Paris, Document de travail du MAGE, n° 13, 2009, URL: < <http://www.mage.cnrs.fr/documentdetravailduMage.html> >
7. Clair I. Sociologie du genre / Isabelle Clair. – Paris, Armand Colin, 2012.
8. Crane D. Gender and Hegemony in Fashion Magazines: Women’s Interpretations of Fashion Photographs / Diana Crane. – The Sociological Quarterly, vol. 40, n° 4, 1999.
9. Dumont F. Esquisse d’une épistémologie de la théorisation féministe en art / Fabienne Dumont & Séverine Sofio. – Les Cahiers du Genre, n°43, 2007.
10. Dumont F. La Rébellion du Deuxième Sexe. L’histoire de l’art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970–2000). – Dijon, Les Presses du Réel, «Œuvres en société. Anthologies», 2011.
11. Gemis V. Femmes de lettres belges (1880–1940). Identités et représentations collectives, Thèse de doctorat en Langues et Lettres / Vanessa Gemis. – Université Libre de Bruxelles (Paul Aron, dir.), 2009.
12. Lang G. Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation [1990] / Gladys Lang & Kurt Lang. – Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2001.
13. Showalter E. Women and the Literary Curriculum / Elaine Showalter. – College English, vol. 32, n° 8, 1971.
14. Sofio S. «L’art ne s’apprend pas aux dépens des mœurs !». Construction d’un champ de l’art, genre et professionnalisation des artistes (1789–1848), Thèse de doctorat / Séverine Sofio. – Paris, EHESS, 2009, URL: < http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/92/44/88/PDF/SOFIO_these_sans_annexe-2009.pdf >.
15. Sofio S. Le genre, un outil d’analyse pour les mondes de l’art / Séverine Sofio, Labrys, études féministes/estudos feministas, 2013, URL: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys23/libre/sofio.htm>.

Надійшла до редколегії 11 червня 2015 р.

УДК 821.161.1.09 Гоголь

В. А. Гусев

ЛИЧНОСТЬ Н.В. ГОГОЛЯ В «ЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЯХ» И.И. ПАНАЕВА

Розглядаються мемуари І.І. Панаєва, які нечасто привертати увагу дослідників. У широку картину життя Росії 1830–1840-х рр. включений і Гоголь. Багато в чому він протиставляється Бєлінському, і спогади І. Панаєва дозволяють побачити зіткнення різних стилів життя, світоглядних і естетичних систем, різних концепцій взаємодії мистецтва і суспільства. Вже перші враження Панаєва від знайомства з Гоголем восени 1839 швидше негативні, у всякому разі, так вони зафіксовані в його спогадах, які писалися в 1860–1861 рр.

У них закладені в зародку два протилежні погляди на творчість Гоголя, які потім отримують розвиток у критиці і літературознавстві: Гоголь – і родоначальник новітньої російської реалістичної літератури, її викривального спрямування, і разом з тим «завершувач» старої, проповідницької, яка, з точки зору Панаєва, безнадійно застаріла. Якщо вже й мала звучати проповідь, то інша, в іншому культурному традиції, яку представляв Белінський. Але можливе ще одне тлумачення особистості і творчості Гоголя. Він не був основоположником «викривального», «негативного» напрямку в російській літературі, а був геніальним продовжувачем старого проповідницького, яке включало і викриття, і заперечення. І характер цієї проповіді був неблизький і незрозумілий оточенню В.Г. Белінського, яке не сприймало її як актуальну і прогресивну, що і відобразили надзвичайно яскраво спогади І.І. Панаєва.

Ключові слова: особистість, мемуари, моральні та релігійні шукання, життєвий і творчий подвиг

Рассматриваются мемуары И.И. Панаева, которые нечасто привлекали внимание исследователей. В широкую картину жизни России 1830–40-х гг. включен и Гоголь. Во многом он противопоставляется Белинскому, и воспоминания И. Панаева позволяют увидеть столкновение разных стилей жизни, мировоззренческих и эстетических систем, различных концепций взаимодействия искусства и общества. Уже первые впечатления Панаева от знакомства с Гоголем осенью 1839 г. скорее негативны, во всяком случае, так они зафиксированы в его воспоминаниях, которые писались в 1860–1861 гг. В них заложены в зародыше два противоположных взгляда на творчество Гоголя, которые затем получают развитие в критике и литературоведении: Гоголь – и родоначальник новейшей русской реалистической литературы, ее обличительного направления, и вместе с тем «завершитель» старой, проповеднической, которая, с точки зрения Панаева, безнадежно устарела. Если уж и должна была звучать проповедь, то иная, в иной культурной традиции, которую представлял Белинский. Но возможно и ещё одно толкование личности и творчества Гоголя. Он не был основоположником «обличительного», «отрицательного» направления в русской литературе, а являлся гениальным продолжателем старого проповеднического, которое включало и обличение, и отрицание. И характер этой проповеди был не близок и непонятен окружению В.Г. Белинского, которое не воспринимало её как актуальную и прогрессивную, что и отразили чрезвычайно ярко воспоминания И.И. Панаева.

Ключевые слова: личность, мемуары, нравственные и религиозные искания, жизненный и творческий подвиг

The memoirs of I.I. Panaev which rarely attracted the attention of researchers are considered. In the broad picture of life in Russia of 1830–40s Gogol is also included. In many ways, he is opposed to Belinsky, and the memories of I. Panaev allow you to see the clash of different styles of life, world outlook and aesthetic systems, various concepts of the interaction of art and society. Panaev's first impressions of acquaintance with Gogol in autumn 1839 are rather negative, anyway, in such a way they are fixed in his memoirs, which were written in 1860–1861. Two opposing views on the work of Gogol are laid in them, which then will be developed in literary criticism: Gogol is both the founder of modern Russian realistic literature, its revealing directions, and at the same time the "trailer" of the old, preaching, which in terms of Panaev is hopelessly outdated. If the advocacy has to be heard, then it should be another, in a different cultural tradition, represented by Belinsky. But perhaps there is another interpretation of Gogol's personality and work. He was not the founder of the "accusatory", "negative" trend in Russian literature, but the genius successor of the old preaching, which included denunciation and denial. And the nature of this advocacy was distant and incomprehensible for the surrounding of V. Belinsky who did not perceive it as relevant and progressive, which is reflected very clearly by I.I. Panaev's memories.

Keywords: personality, memoirs, moral and religious quest, life and creative achievement

В обширной литературе, посвященной личности и творчеству Н.В. Гоголя, «Литературные воспоминания» 1861 И.И. Панаева занимают

скромное место, и такое отношение к ним имеет свое объяснение. Конечно, И.И. Панаев не был так коротко знаком с Гоголем, как, скажем, С.Т. Аксаков, П.В. Анненков и П.О. Кулиш, в его воспоминаниях нет обширных глав, посвященных именно Гоголю; скажем, М.Н. Загоскину и С.Т. Аксакову в них отводится примерно столько же места. В мемуарах Панаева, в отличие от «Опыта биографии Н.В. Гоголя» (1854), «Записок о жизни Николая Васильевича Гоголя» (1856) П.О. Кулиша и «Истории моего знакомства с Гоголем» (1954) С.Т. Аксакова, характер Гоголя не изображен в его психологическом развитии, не рассматривается и эволюция творчества писателя. К тому же утвердилось мнение, что литература в жизни Панаева играла далеко не первостепенную роль, да и человеком он был легкомысленным, поверхностным, непоследовательным. Как писал И.Г. Ямпольский, близость к В.Г. Белинскому помогала Панаеву правильно оценивать основные явления общественно-литературной жизни России. «Однако недостаточная глубина и последовательность этих взглядов привели его к отдельным, иногда весьма существенным ошибкам и заблуждениям» [8, с. 22]. Между тем в 1830–1850-е годы И.И. Панаев, несомненно, принимал активное участие в литературной жизни обеих столиц, был близок к кружку Белинского, редакции «Современника», в 1-й, 2-й, 9-й, 10-й, 11-й книжках которого в 1861 г. и были опубликованы его мемуары. Они представляют собой, по сути дела, ряд беглых очерковых зарисовок, содержащих, тем не менее, множество непосредственных впечатлений, точных психологических наблюдений, фиксирующих яркие бытовые детали.

Содержащиеся в «Литературных воспоминаниях» Панаева оценки личности Гоголя интересны хотя бы тем, что воплощают не только его собственное отношение к писателю, но и в значительной степени всего кружка литераторов, группировавшихся вокруг «Современника», которое далеко не всегда совпадало с общепринятым еще совсем недавно мнением: Гоголь был «отцом» «реальной школы», а деятели революционно-демократического движения в России испытали на себе могущественное влияние его творчества и высоко ценили его как незаурядную личность.

Гоголь представляется в «Литературных воспоминаниях» как фигура противоречивая и оценивается неоднозначно. Надо сказать, что такое отношение автора к персонажу литературного портрета встречается нечасто. Скажем, П.В. Анненков настаивал на том, что в биографии должен возникнуть «цельно изображенный характер», иначе она не удастся. Персонаж биографии может быть «только целиком отвергнут или, наоборот, целиком принят» [1, с. 44], иначе все будет выглядеть очень неубедительно. «Без соблюдения этих коренных условий хорошего биографа автор будет походить всегда на человека, который стоит у весов день и ночь и беспрестанно обвешивает проходящих <...> Стрелка не придёт никогда в своё правильное положение и центральной точки никогда не укажет» [1, с. 44–45]. Такое требование к биографии закономерно, однако и в неоднозначном, «неуравновешенном» отношении к изображаемому персонажу тоже ведь проявляется позиция автора, являясь своего рода «центральной точкой» повествования.

Гоголь для Панаева – прежде всего талантливый писатель, открывающий «тот мир, который всем нам так знаком и близок, но который до него никто не умел воспроизвести с такою беспощадною наблюдательности, с такою изумительною верности и с такою художественною силою...» [5, с. 208]. Панаев, как и большинство его современников, высоко ценил творчество Гоголя, однако нравственные и религиозные искания писателя ему не были близки, а присущий ему аскетизм и даже своеобразное юродство непонятны и вызывают раздражение. А ведь именно эта сторона личности Гоголя все чаще отмечалась в воспоминаниях конца 20-х годов. Скажем, об особой миссии Гоголя говорится в записных книжках В.С. Аксаковой. Она полагала, что «дело Гоголя» есть «дело души», и путь, им пройденный, имел далеко не только литературное значение. Писатель ступил на путь «воспитания душевного» и проложил его для всех, «...его пример не действует ли на всех и не ведет ли по этому пути, уже углаженному им душевными и телесными страданиями? <...> – Много мы имеем примеров святых подвижников, но то было давно, во времена, столь разнствующиe от наших, при таких особенных обстоятельствах и окружениях, совершенно чуждых нашему времени. Но это совершилось при наших глазах, хотя большею частью не известных для нас самих. Это пример из нашей среды...» [2, с. 791]. Гоголь прошел свой подвижнический путь, и он, с точки зрения Веры Сергеевны, должен стать примером и может помочь другим обрести истинную веру. Панаев же был убежден, что русский писатель должен указывать путь, но путь иной, в духе утопического социализма – будущему «золотому веку».

Завершая первую часть «Воспоминаний», посвященных 30-м годам, И.И. Панаев утверждает, что русское общество той поры нуждалось в «новом слове», литературе, которая «приняла бы хоть какое-нибудь участие в общественных интересах» [5, с. 173]. Именно в это время в литературу приходит Гоголь, «огромный талант которого первый угадывает Пушкин своим художественным чутьем и которого уже совсем не понимает Полевой, на которого еще все смотрели в то время как на передового человека» [5, с. 173]. Выходит, что тогда писателя принимали за передового человека, да, видно, ошибались. Огромный художественный талант Гоголя И.И. Панаев не отрицает, но видеть в нем «передового человека» решительно отказывается.

Уже первые впечатления Панаева от знакомства с Гоголем осенью 1839 г. скорее негативны, во всяком случае, так они зафиксированы в его воспоминаниях, которые писались в 1860–1861 гг. и, видимо, портретная зарисовка Гоголя содержит некоторое обобщенное представление о тех, двадцатилетней давности, встречах с ним: «Наружность Гоголя не произвела на меня приятного впечатления. С первого взгляда на него меня всего более поразил его нос, сухощавый, длинный и острый, как клюв хищной птицы. Он был одет с претензией на щегольство, волосы завиты и кок наперед поднят довольно высоко, в форме букли, как носили тогда. Вглядываясь в него, я всё разочаровывался более и более, потому что заранее составил себе идеал автора “Миргорода”, и Гоголь несколько не подходил к этому идеалу. Мне даже не понравились глаза его – небольшие, проницательные и умные, но как-то хитро и

неприветливо смотревшие» [5, с. 152]. Встреча с Гоголем происходила в квартире Прокоповича, и Панаев отмечает особые отношения этих двух старых друзей: «Меня еще неприятно поразило то, что в обращении двух друзей и товарищей не было простоты: сквозь любовь Прокоповича к Гоголю невольно проглядывало то подобострастие, которое обнаруживают друзья низшие к друзьям высшего ранга; Гоголь, в свою очередь, посматривал на Прокоповича тоже как будто немножко свысока» [5, с. 152]. О необычном поведении Гоголя, его «странном обращении с его старыми приятелями» пишет Панаев и в «Воспоминании о Белинском». Скажем, так описывается вечер у А.А. Комарова, на котором присутствовал и Гоголь.

«От ужина, к величайшему огорчению хозяина дома, он также отказался. Вина не хотел пить никакого, хотя тут были всевозможные вина.

– Чем же вас угощать, Николай Васильич? – сказал наконец в отчаянии хозяин дома.

– Ничем, – отвечал Гоголь, потирая свою бородку, – впрочем, пожалуй, дайте мне рюмку малаги.

Одной малаги именно и не находилось в доме. Было уже между тем около часа, погреба все заперты... Однако хозяин разослал людей для отыскания малаги.

Но Гоголь, изъявив своё желание, через четверть часа объявил, что он чувствует себя не очень здоровым и поедет домой.

– Сейчас подадут малагу, – сказал хозяин дома, – погодите немного.

– Нет, уж мне не хочется, да к тому же поздно...

Хозяин дома, однако, умолил его подождать малаги. Через полчаса бутылка была принесена. Он налил себе полрюмочки, отведал, взял шляпу и уехал, несмотря ни на какие просьбы.

Не знаю, как другим, – мне стало как-то легче дышать после его отъезда...» [5, с. 345–346].

Расшифровка мотивов поведения Гоголя здесь упрощенно-прямолинейна и явно недоброжелательна. Странности в поведении Гоголя отмечали многие мемуаристы, но, пожалуй, определеннее всего прорисованы они у Панаева. Характерно что И.П. Золотусский, говоря об этой черте характера великого писателя, обратился именно к «Литературным воспоминаниям» И.И. Панаева, который отмечал, что неожиданность «гоголевских проделок часто ставили в недоумение его знакомых» [5, с. 17]. Золотусский описывает подобную ситуацию, когда Гоголя просили что-нибудь прочесть: вначале тот отказывался, «а затем сонно начинал икать, и оказывалось, что это вовсе не неприличное поведение Гоголя в гостях, а начало чтения “Тяжбы”» [4, с. 17]. Далее в подтверждение И.П. Золотусский приводит большую цитату из мемуаров И.И. Панаева. В «Литературных воспоминаниях» неоднократно описывается чтение Гоголем своих произведений и тот сильный эффект, который оно оказывало на слушателей: «Гоголь читал неподражаемо. Между современными литераторами лучшими чтецами своих произведений считаются Островский и Писемский: Островский читает без всяких

драматических эффектов, с величайшею простотою, придавая между тем должный оттенок каждому лицу; Писемский читает, как актер, – он, так сказать, разыгрывает свою пьесу в чтении... В чтении Гоголя было что-то среднее между двумя этими манерами. Он читал драматичнее Островского и с гораздо большею простотою, чем Писемский...» [4, с. 208].

Казалось бы, Панаев разделяет всеобщий восторг и преклонение, но вместе с тем он отмечает капризность и избалованность Гоголя: «Он не мог не видеть поклонения и благоговения, окружавшего его, и принимал все это, как должное, стараясь прикрыть удовольствие, доставляемое его самолюбием, наружным равнодушием» [5, с. 205]. В культурном сознании славянских народов писатель наделялся функциями пророка и властителя дум, авторитетность текста связывалась с личностью автора, его жизненным и творческим подвигом. Отрешенность Гоголя от повседневной суеты Панаев принимает за наружное равнодушие. Между тем растворение личности в некоем высшем религиозном начале было всегда свойственно Гоголю, которому трудно было устоять против «греха уныния», он не раз впадал в состояние душевной депрессии.

Сам Гоголь видел опасность таких состояний: «Не омрачаться, но стараться светлеть душой должны мы непрерывно. Бог есть свет, а потому и мы должны стремиться к свету. Бог есть верховное веселие, а потому и мы должны быть также светлы и веселы. <...> Иначе где ж и отличие его от язычника?» [3, с. 9]. Как отметила В.С. Аксакова, Гоголь «не проповедовал громко и увлекательно своих мыслей» [2, с. 792], он «нападал часто на разговоры, споры и т. д., не любил и прений, направлений особенных и т. д.» [2, с. 792]. Видимо, именно это и заметил И.И. Панаев, но истолковал превратно. Такого рода субъективная интерпретация фактов в мемуарах встречается не редко.

Гоголь стремился к душевному равновесию, которое могло быть достигнуто обращением к Богу, пребыванием в особом молитвенном состоянии. Не случайно Г. Хьетсо отмечает, что «средством в борьбе человека с унынием является для Гоголя непрерываемая молитва – “душевная, внутренняя”, как бы излетающая “от всех сил нашей души”. В этом взгляде на молитву Гоголь во многом выступает сторонником и распространителем так называемой исихии (безмолвия)» [7, с. 16]. Гоголь, видимо, стремился соблюдать эти правила и в литературном салоне, на дружеской вечеринке, не изменяя своим принципам ради светского приличия. Эти особенности поведения Гоголя Панаев не принимает. И видит в них позерство знаменитостей, своего рода юродство. В след за Панаевым сложную противоречивость характера знаменитого писателя отмечали многие его биографы. К примеру, А. Труайя в этой связи писал: «...гордый своими знакомствами, но все время притворяясь, что он их презирает, жаждущий земной славы, делающий вид, что не дышит ничем, кроме духа благочестия, он разрывался между противоречиями своей натуры и лгал другим людям, надеясь одурачить свои собственные выдумки» [6, с. 124].

В воспоминаниях Панаева много внимания уделяется личности Белинского и литераторам его круга. А рядом возникает Гоголь. О Белинском и Гоголе И.П. Золотусский писал: «Близки и непоправимо далеки друг от друга» [4, с. 274]. Писалось это в середине 1980-х годов, и искушение «поправить» несходство Гоголя и Белинского, сблизить их все же оставалось. Но истолковать отношение между ними каким-то иным образом было, видимо, невозможно. Хотя сходство, несомненно, было: и Гоголь, и Белинский отказывались видеть в литературе только литературу, «искусство для искусства». Их имена были связаны с проблемами, которые далеко выходили за рамки литературы. Оба они – истовые проповедники, но суть их проповедей разная. Панаев, видимо, понимает это; он неоднократно говорит, что Белинский высоко ценил Гоголя, но тут же добавляет, что критические оценки Белинского писателем приняты не были. Не состоялось между ними и сколько-нибудь близкого знакомства. К примеру, Панаев вспоминает, что на следующий день после чтения Гоголем первой главы «Мертвых душ» они с К.С. Аксаковым были в гостях у Белинского. Аксаков рассказал молодому критику о чтении поэмы и заметил, что после этого уже нельзя сомневаться в гениальности Гоголя. «Белинский слушал Аксакова с жадностью и смотрел на нас с завистью.

– Чёрт вас возьми, счастливы! – сказал он. – Я не знаю, чего бы я не дал, чтобы выслушать теперь эту главу...» [5, с. 209].

Панаев пишет, что Белинский лично познакомился с Гоголем позднее, но уже в ту пору «поражен был художественной силой» его произведений, особенно «Ревизора». Вместе с тем он считает необходимым отметить: «Замечательно, что когда впоследствии Белинский начал разъяснять великое общественное значение произведений Гоголя, Гоголь пришел в ужас от этих разъяснений и объявил, что вовсе не имел в виду того, что приписывают ему *некоторые* критики» [5, с. 209]. Панаев отмечает «энтузиазм» критика от произведений Гоголя, но не от его человеческой личности. Белинский не был близок с ним, к тому же Гоголь, как полагает Панаев, был «слишком сосредоточен в самом себе», по мере своей известности «начинал приобретать постепенно неприступность авторитета, все более и более сближаясь с другими литературными и светскими авторитетами» [5, с. 344]. Любопытно противопоставление писателя и человека; видимо, возникло оно потому, что в своем повседневном поведении Гоголь достаточно определенно осуществлял свое жизненное кредо, и какому-либо истолкованию, «разъяснению» оно не подлежало. Сотворчество возможно при критическом прочтении художественного произведения, поступок же, как его ни истолковывай, остается совершенным поступком, он может быть либо принят, либо отвергнут, и только.

И.И. Панаев подчеркивает тяготение Гоголя к «литературным аристократам» и равнодушное отношение к молодым писателям: «Хозяин представил ему Гончарова, Григоровича, Некрасова и Дружинина. Гоголь несколько оживился, говорил с каждым из них об их произведениях, хотя было очень заметно, что не читал их. Потом он заговорил о себе и всем нам дал по-

чувствовать, что его знаменитые “Письма” писаны им были в болезненном состоянии, что их не следовало издавать, что он очень сожалеет, что они изданы. Он как будто оправдывался перед нами» [5, с. 345]. Вряд ли Гоголь и в самом деле оправдывался перед молодыми писателями, пеняя на свое болезненное состояние, но истолкование позднего творчества Гоголя как следствия душевного недуга, которое здесь возникает, позднее получило развитие в гоголеведении.

В своих мемуарах Панаев рисует широкую картину жизни России 30–40-х гг., включен в нее и Гоголь, хотя в повествовании он не занимает центрального места. Во многом писатель противопоставляется Белинскому, и «Литературные воспоминания» позволяют увидеть не просто конфликт личностей, а столкновение разных стилей жизни, мировоззренческих и эстетических систем, различных концепций взаимодействия искусства и общества. Это и есть их «центральная точка», если воспользоваться образным определением П.В. Анненкова, которая и определяет особенности отражения личности Гоголя в мемуарах И.И. Панаева.

Библиографические ссылки

1. Анненков П.В. Гоголь в Риме летом 1841 года / П.В. Анненков // Анненков П.В. Литературные воспоминания. – М.: Правда. – С. 25–110.
2. Гоголь в неизданных воспоминаниях: Записи П.И. Мартоса, Ф.В. Чижова, В.С. Аксаковой и М. П. Погодина // Литературное наследство. Т. 58: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М.: Изд-во АН СССР, 1952. – С. 773–796.
3. Гоголь Н.В. Правило жития в мире / Н.В. Гоголь // Гоголь: Матер. и исслед. – М.: Наследие, 1995. – С. 6–21.
4. Золотусский И.П. Поэзия прозы: Статьи о Гоголе / И.П. Золотусский. – М.: Сов. писатель, 1987. – 240 с.
5. Панаев И.И. Литературные воспоминания / И.И. Панаев. – М.: Правда, 1988. – 448 с.
6. Труайя А. Николай Гоголь / Пер. с франц. Ш. Кадыргулова / Анри Труайя. – М.: Эксмо, 2004. – 640 с.
7. Хьетсо Г. Гоголь-проповедник: новые материалы / Г. Хьетсо // Гоголь: Матер. и исслед. – М.: Наследие, 1995. – С. 11–21.
8. Ямпольский И.Г. Литературная деятельность И.И. Панаева / И.Г. Ямпольский // Панаев И.И. Литературные воспоминания. – М.: Правда. – С. 5–24.

Надійшла до редколегії 13 серпня 2015 р.

УДК 882

Е. А. Гусева

«Я ЧЕЛОВЕК ЖИЗНЕРАДОСТНЫЙ...»

А. Чехов відноситься до тих письменників, чю творчість вивчено з усією ретельністю. Його письменницька репутація характеризується досить ясно: письменник-реаліст, драматург-реформатор, борець із вульгарністю. Настільки ж ретельно вивчена і його біографія. А численні монографії, статті, дисертації, присвячені творчості письменника, здавалося б, прибрали всі питання щодо його особистості. Проте й досі ця неоднозначна фігура не перестає цікавити, дивувати, навіть інтригувати читачів.

о «неуловимости», многогранности, противоречивости облика Чехова говорит автор статьи к сборнику «А.П. Чехов в воспоминаниях современников» (1986) А. Турков: «...многим, писавшим о нем, казалось, что они отлично знают Чехова, чуть ли не запанибрата с ним <...>. А вот В.А. Серов, проницательнейший портретист, сказал, что Чехов “неуловим”, и считал свой набросок с него неудачным» [3, с. 5]. Составитель книги «Чехов без глянца» (2009) П. Фокин начинает свою статью следующим образом: «Жизнь Чехова соткана из противоречий» [5, с. 7]. М. Золотонос в книге «Другой Чехов...» (2007) полагает, что привычные представления о Чехове нуждаются в переосмыслении, и утверждает: «Есть две отдельные большие и интересные темы: история образа Чехова в русской культуре XX века (вместе с подтемой социально-психологического запроса именно на такой идеал) и история средств коррекции его образа в литературоведении» [2, с. 6]. Обе эти темы, несомненно, актуальны. Но наше скромное внимание привлекает именно первая. Конечно же, облик Чехова нуждается в уточнении и прорисовке, чему, на наш взгляд могут способствовать такие источники, как «Чехов без глянца», «Другой Чехов» М. Золотоносова, а также очерк В. Гиляровского «Антоша Чехонте», который сравнительно меньше привлекал внимание исследователей, чем многочисленные воспоминания, посвященные Чехову. Об этом свидетельствует хотя бы то, что он не включен в упомянутый сборник «А.П. Чехов в воспоминаниях современников».

Мнения о нем современников были самые разноречивые, из чего можно сделать вывод, что Чехова никто из них по-настоящему и не знал. Скажем, В. Гиляровский, писал, что по-настоящему оценил Чехова и его творчество, только когда тот умер: «О нем писать мне не легко. Он вырос передо мной только в тот день, когда я получил поразившую меня телеграмму о его смерти...» [1, с. 284]. И тогда, как водится, нахлынули воспоминания о знакомстве и возникшей дружбе. Гиляровский понимал, что они были очень разные – и в творческом, и в личностном плане, хотя начинали, в общем-то, одинаково: «...он писал сценки, я – стишки и тоже сценки да еще репортерствовал, что давало мне в те времена больше, чем его рассказы, мало заметные первое время» [1, с. 284]. Да и рассказов Чехова он почти не читал, относясь к их автору со снисходительностью старшего и более успешного товарища.

Иное впечатление производил начинающий писатель на Константина Коровина: «Несмотря на его молодость, даже юность, в нем уже тогда чувствовался какой-то добрый дед, к которому хотелось прийти, спросить о правде, спросить о горе и поверить ему что-то самое важное, что есть у каждого глубоко на дне души» [5, с. 21]. Возможно, живописец Коровин смог увидеть в облике и личности Чехове то, что поначалу не смог уловить репортер Гиляровский. И так было до тех пор, пока в 1888 году в «Северном вестнике» не была напечатана повесть «Степь». Гиляровский впоследствии признавался: «...до “Степи” он был для меня только милым Антошей Чехонте...» [1, с. 285]. Теперь же стало ясно, что в литературу пришел сложившийся писатель, тончайший психолог и зоркий художник. Чуть позже появятся «Огни» (1888),

«Гусев» (1890), «Дуэль» (1891), «Жена» (1892), в которых психологизм и пронзительность только усилились.

А потом был «Остров Сахалин» (1893–1894). Замысел книги об острове русской каторги возник у Чехова в конце 1889 г. Писатель тщательно готовился к предстоящей поездке, разрабатывал маршрут, знакомился со специальной литературой. Общий план, направление, даже примерный объем книги были намечены им еще до отъезда из Москвы. Тогда же он начал работать над первыми страницами своих очерков – кратким географическим обзором и историей исследования Сахалина. Несомненно, планировалась большая книга, т. е. то, что прежде Чехову не удавалось (как известно, роман он так и не смог написать). «Он изучил геологию Сахалина, – писал К. Чуковский, – его флору и фауну, его историю, его этнографию и параллельно с этим досконально изучил тюрьмоведение, так как хотел вступить в борьбу с русской каторгой не как легковесный публицист, а как серьезный, хорошо вооруженный ученый» [5, с. 48]. Иначе как подвигом это путешествие Чехова исследователи не называют. «Я видел *все*, стало быть, вопрос не в том, *что* я видел, а *как* видел», – писал потрясенный Чехов А. Суворину 11 сентября 1890 г. [4, П, т. 4, с. 133]. В это время он уже покинул каторжный остров и мог подвести предварительные итоги своего путешествия. И «*как* видел» выделено им не случайно. Видимо, писатель думал о той форме, в которую будет облечен разнообразнейший материал путешествия, как обозначится в нем авторская точка зрения. Ведь важно, чтобы она не затерялась в море фактов, а обнаружила их сущность. Писателю нужно было найти меру и форму отобранного материала, выявить главное в нем. И это Чехову, несомненно, удалось. (Заметим, что чуть более поздние циклы рассказов и очерков на ту же тему Н. Телешова и В. Дорошевича после чеховского «Сахалина» производят впечатление менее глубоких и где-то даже вторичных.) «Шли годы, – вспоминал В. Гиляровский, – Чехова “признали”. <...> Около него увивались те, кто так недавно еще относился к нему не то снисходительно, не то презрительно: так, сотрудник мелкой прессы» [5, с. 285]. Несомненно, современники оценили Чехова-писателя. Судя по их отзывам, успех не вскружил ему голову: «С Чеховым легко было и знакомиться и дружить: до такой степени влекла к нему его простота, и искренность и впечатление <...> чего-то светлого, что охватывало его собеседника» [5, с. 54]. Однако нельзя не отметить и противоречивость отзывов о нем. «У него было много друзей, – писал, П. Сергеенко, – Но он не был ничьим другом. Его, в сущности, ни к кому не притягивало до забвения своего я» [5, с. 56].

И в то же время Чехова знали как одного из самых отзывчивых людей: «Для Чехова составляло величайшее удовольствие помогать другим, и он постоянно для кого-нибудь что-нибудь устраивал» [5, с. 80]; «Чехов был пристально внимателен к другому человеку – совсем для него случайному. И это не был интерес специфически писательский, а именно человеческий» [5, с. 83]. Тем не менее, несмотря на обилие друзей, приятелей, гостей, которых Чехов чрезвычайно любил принимать у себя, нельзя не заметить его одиночество, тем более заметное на фоне шума и веселья. «Вокруг него

непрестанно клубились компании, заводить которые он был большой охотник, впрочем, держался в них особняком, постоянно общество и уединяясь в кабинете» [5, с. 7].

Чехов не принадлежал ни к одной писательской «группировке». Одно время привлечь его на свою сторону пытались модернисты, но Чехов остался самим собой – одиноким в пестрой литературской толпе. При этом ему не свойственна была эксцентричность и стремление шокировать окружающих. Зинаида Гиппиус, которая как раз этим и отличалась, не без уважения, но зато без свойственного ей эпатажа вспоминала: «Слово <...> “нормальный” – точно для Чехова придумано. <...> Нормальный провинциальный доктор, с нормальной степенью образования и культурности, он соответственно жил, соответственно любил, соответственно прекрасному дару своему – писал. Имел тонкую наблюдательность <...> и грубоватые манеры, что тоже было нормально. <...> Чехов, уже по одной цельности своей, – человек замечательный» [5, с. 29].

Составитель сборника «Чехов без глянца» П. Фокин, проанализировав высказывания о нем современников, обобщил их, заявив, что жизнь Чехова была соткана из противоречий: «Трудоголик, он более всего на свете любил праздность» [5, с. 7]; «Совершил путешествие вокруг света, одолел Сибирь, Дальний Восток, Тихий и Индийский океаны, поднялся на Везувий и исследовал парижское дно, чтобы через несколько лет осесть в деревне, “где все в миниатюре”» [5, с. 7]; «Демократ по духу и образу жизни – революционеров не поддерживал» [5, с. 9]; «Прекрасно знал церковную службу, жития святых, быт и нравы клира, уважал священников, посещал монастыри <...>, тем не менее склонен был к атеизму и материализму» [5, с. 9]; «Его притягивала кипучая жизнь Петербурга и Москвы, а он томился в захолустной Ялте» [5, с. 9]; «Любил Россию и восхищался Европой» [с. 9]; «Иностранным языкам обучен был плохо <...>, тем не менее предсмертные слова произнес по-немецки» [5, с. 9]. И при этом, отмечает П. Фокин, главный парадокс личности Чехова состоял в том, что «в нем не было ничего от героев Достоевского – никакой двойственности, никакого надрыва и излома» [5, с. 9]. То есть для писателя была характерна «нормальность», подмеченная З. Гиппиус, а в его природе «было нечто каратаевское...» [5, с. 30]. Возможно, поэтому Чехову не свойственна назидательность; в своих произведениях (и в прозе, и в драматургии) он выступает не как проповедник, но как бытописатель, свидетель, тонкий наблюдатель; его художественная манера не назидательна, и он не претендует на учительство. Здесь нет отхода от достоверного факта, от первичной реальности, однако, стирая в ней «случайные черты» и выделяя, укрупняя значимые, писатель создает новую эстетическую реальность. Казалось бы, ничто не предвещало превращение автора-поденщика, автора маленьких рассказов-сценок, печатавшихся в юмористических журналах, в выдающегося писателя, автора «Степи», «Дамы с собачкой», «Черного монаха», «Острова Сахалина», пьес, совершивших переворот в русской драматургии... И в этом тоже состоит парадокс Чехова, личности противоречивой, порой двойственной и в то же время цельной в своем отношении к миру и творчеству.

Библіографічні посилання

1. Гиляровский Вл. Сочинения в четырех томах. Т. 3. / Сост. и прим. Б.И. Есина / Владимир Гиляровский. – М.: Правда, 1989. – 432 с.
2. Золотоносов М.Н. Другой Чехов: По ту сторону женофобии / М.Н. Золотоносов. – М.: Ладимир, 2007. – 336 с.
3. Турков А. «Неуловимый» Чехов / А. Турков // А.П. Чехов в воспоминаниях современников / Вступ. Статья А. Туркова; Сост., подгот. текста и коммент. Н. Гитович. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 5–24.
4. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. / А.П. Чехов – М.: Наука, 1974–1983.
5. Чехов без глянца ; [сост., вступ. ст. П. Фокина]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2009. – 510 с. (Серия «Без глянца»)
6. Чуковский К.И. Чехов / К.И. Чуковский // Чуковский К.И. Современники. – М.: Мол. гвардия, 1963. – С. 5–136.

Надійшла до редколегії 10 липня 2015 р.

УДК 821.111:82-2

І. В. Дмитрієва

НОВЕ ПРОЧИТАННЯ АВТОРСЬКИХ ПРИНЦИПІВ ТВОРЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕКСТІВ В ОПОЗИЦІЇ З КАТЕГОРІЄЮ ЛІТЕРАТУРНОГО НАПРЯМУ

В статті досліджено форми визначення категорії літературного напрямку та втілення принципів літературних напрямів на окремо взятих прикладах літератури. За основу взято англомовну драматургію другої половини ХХ століття. На прикладі драматургічних текстів здійснено аналіз авторських принципів творення літературних текстів та роль літературного напрямку у виборі автором методів побудови драматургічного тексту. Висвітлено погляди теоретиків літератури стосовно проблеми функціонування терміну літературний напрям в літературних творах, зокрема драматургічних текстах.

Ключові слова: драматург, літературний напрям, драма, літературний метод, театр загрози.

В статье исследованы формы определения категории литературного направления и принципов литературных направлений на отдельно взятых примерах литературы. За основу взята англоязычная драматургия второй половины ХХ века. На примере драматургических текстов осуществлен анализ авторских принципов создания литературных текстов и роль литературного направления в выборе автором методов построения драматургического текста. Освещены взгляды теоретиков литературы по проблеме функционирования термина литературное направление в литературных произведениях, в частности драматургических текстах.

Ключевые слова: драматург, литературное направление, литературный метод, театр угрозы

The article investigates forms of literary movement definition and the principles of literary movements based on literature data. The research is conducted on the basis is the English drama of the second half of the twentieth century. Author's principles of creation of literary texts and the role of literary movement in the terms of choice of methods that are used by an author while creating dramatic texts are analyzed. The article deals with the views of literature theorists on problems that concern literary movement term functioning. It used to be a matter of common knowledge that

literary movement is a well-defined concept in the literature theory, but the article is aimed on reconsidering literary movement concept and rehabilitating author's existence beyond all known literary movements. The research is conducted on the basis of twentieth century English drama, the plays of Harold Pinter and Peter Sheffer are analyzed. Thus, we see that playwrights, creating plays belong to the paradigms of various literary movements. Plays characteristics cover a wider period than it is usually considered to be. Finding suggests that in the context of theoretical and literary thought these ideas justify and exemplify an increasing thought that confusing conglomerate classifications exist only in order to streamline the fragmented literary reality. This paper lays the foundation for further research in the development of literary classifications.

Key words: *playwright, literary movement, literary method, drama, theatre of menace.*

Категорія літературного напрямку є одним з основних понять теорії літератури. Наразі вона зазнала настільки різнобічних потрактувань, що надати їй чіткого, загальноприйнятого визначення доволі непросто, оскільки ця проблема в літературознавстві є достатньо дискусійною. Зазвичай при вивченні цього явища дослідники дають визначення конкретного літературного напрямку, описуючи його виникнення, формування, основні ознаки, жанрову ієрархію та представників, таким чином не беручи до уваги визначенням літературного напрямку як узагальнюючої, чисто теоретичної категорії, без конкретних домішок історичного та практичного характеру.

Більшість дослідників сходяться все-таки на єдиній думці, яка полягає в тому, що основним означником літературного напрямку постає проголошення естетичної програми, себто літературного маніфесту. Так, наприклад, маємо «Поетичне мистецтво» Н. Буало, в якому викладені естетичні принципи класицизму. Однак в концепції визначення літературного напрямку через літературний маніфест існують проріхи, оскільки в 1886 році побачили світ «Маніфест символізму» Ж. Мореаса, а також «Маніфест футуризму» Ф. Марінетті та «Маніфест сюрреалізму» А. Бретона в 1909 та 1924 роках відповідно. В той же час варто відзначити, що традиційно символізм, футуризм та сюрреалізм розглядаються як течії, а не напрями. Однак якщо естетичні програми були створені, то виходить, що цілком правомірно назвати їх напрямками. Тоді як же ми в такому контексті назвемо модернізм, який традиційно розглядається як напрям по відношенню до вищезгаданих течій футуризму, символізму та сюрреалізму? Якщо це напрями, а не течії, тоді модернізм постає ще одним відокремленим напрямом? Чи, може, варто назвати його добою чи епохою, оскільки охоплює він надзвичайно велику кількість напрямів. Більше того, згадуючи визначення Куддона, можна ще більше заплутатися, оскільки, він відніс «Плеяду» до напрямку, наводячи приклад її самовизначення естетичною програмою «Захист і звеличення французької мови».

Як бачимо, літературні таксономії – річ необхідна для літературознавця, для того щоб опанувати численну кількість одиниць, гармонізувати і привести щось до певного знаменника. Тільки коли перед науковцем буде чітка, логічно упорядкована картина, тоді можна говорити, узагальнювати, аналізувати і порівнювати. Людська свідомість не змогла б опанувати велику кількість різносторонніх одиниць, тому навіть «можна говорити про і захисну реакцію перед потужним водоспадом значень за допомогою типізацій, класифікацій,

узагальнень» [1, с. 124]. Більш радикальною є позиція Перкінса, який відзначив: «Література не має таксономічної системи, існує лише заплутаний конгломерат класифікацій, створених з різних позицій, які накладаються одна на одну» [3, с. 58].

Пітер Шеффер – достатньо відомий британський драматург – пише п'єси, які часто називають філософським театром. Його постать мало знайома вітчизняній публіці у зв'язку з невеликою кількістю перекладів та ще рядом факторів, однак на батьківщині він являється високо пошановуваним драматургом, п'єси якого ставляться на підмостках багатьох театрів із шаленим успіхом. Почавши свою творчу діяльність в 1954 році, він продовжував продукувати п'єси та кіносценарії аж до 90-х років. Аналізуючи творчий доробок цього, безумовно, багатогранного драматурга, варто почати з першої п'єси, яка досягнула театральних підмостків, – «Вправа для п'яти пальців» («Five Finger Exercise»), назва якої являє собою посилання на вправу для рук, якою послуговуються піаністи. Музика відіграє ключову роль у розвитку дії, супроводжуючи інтенсивні моменти та кульмінаційні стани головних героїв. Читач має нагоду познайомитися із сім'єю Харінгтонів, що складається із суворого, впертого батька Стенлі, який заробив статок для своєї сім'ї, займаючись меблевим бізнесом, богемною матір'ю Луїз, депресивним, ранимим, таким, що психологічно не вийшов з пубертатного періоду, сином Клівом, який, незважаючи на те що розпочав навчання в коледжі, ще не знає, чого дійсно хоче від цього життя та чарівної, непосидючої 14-річної дочки Памели. Основну роль у розвитку сюжету відіграє німець Вольтер, якого запросила Луїз в якості вчителя музики для Памели. Луїз і Стенлі постійно знаходяться у стані перманентної війни, оскільки Стенлі, будучи грубуватим бізнесменом, зацикленим на меблевому бізнесі, на думку дружини, не давав їй вільно поринути у світ мистецтва та музики, яким вона завжди прагнула насолодитися, однак була змушена відмовитись від цього під тиском мистецьки неосвіченого чоловіка. Такі її переконання, хоча й не звучали прямо, але були відчутні імпліцитно в постійних суперечках та при розмовах Луїз із іншими персонажами. Вона ще відзначить при розмові з Вольтером: “Obviously I was interested in all sorts of things like art and music and poetry which he'd never had time for <...> Heaven knows, I've tried to be interested in his bridge and his golf club, and his terrible friends. I just can't do it” [5, с. 29]. На початку п'єси Стенлі цікавиться, чому Клів так пізно повернувся додому, дізнавшись, що син отримав завдання від редактора написати відгук на п'єсу «Електра». В цей момент Луїз, почувши саркастичну ремарку Стенлі: “is that means to be cultured <...> people having their eyes put out”, вибухає праведним, але вишукано стриманим гнівом: “It is not people's eyes, Stanley: it's the poetry. Of course I don't expect you to understand” [5, с. 9]. В той же час улюбленець своєї матері Клів, також не розділяє поглядів свого батька в контексті матеріалістичного накопичення, а більше тягнеться у світ мистецтва та поезії, знайшовши спільну розмову з Вольтером, який, здається, єдиний розуміє душевний стан Кліва і намагається переконати в цьому Стенлі та Луїз, однак безрезультатно. Одного вечора Клів неочікувано помічає флірт між Вольтером та Луїз, що справляє

значний вплив на юнака, в результаті чого він, перебільшуючи побачене, повідомляє батьку, що матір та німецький іммігрант вже знаходяться в романтичних стосунках. Луїз, маючи певні ніжні почуття до останнього, в той же час відчуваючи напругу з боку сина, відправляється до чоловіка, повідомляючи йому, що Памела зачарована молодим репетитором настільки, що вони мають його звільнити раніше, ніж це призведе до серйозних наслідків. Будучи двічі невинним, однак звинуваченим, Вольтер розуміє, що йому прийде повернутися в Німеччину до батька-нациста та покірної йому матері, чого він не бажав усім серцем. Молодий вчитель повертається у свою кімнату і під мелодію улюбленої музики намагається покінчити життя самогубством. Драматична колізія сімейної драми розвивається та досягає своєї кульмінації поступово, напруга між персонажами все більше стискується і давить своїм гнітом. Сім'я Харрінгтонів – нещаслива, однак живе за вже усталеним порядком, звикнувши до свого нещастя та непорозуміння. Однак з приходом Вольтера все змінюється: Клів не сприймає прагнення до матеріального накопичення, яке наявне у свого батька, і більше тягнеться до «окультуреного», витонченого Вольтера. Луїз також відчуває сильну симпатію до Вольтера, в той час як Памела по-дитячому невинно захоплена своїм новим репетитором. Подібним чином почувається і Клів, який відчуває особливу тягу до Вольтера як носія культурних цінностей та вишуканого смаку. Конфлікт у п'єсі назріває ще з перших сторінок, коли Клів відзначає, що присутність вчителя в домі не є необхідною, а Памела могла б ходити в школу, що переростає в суперечку між батьком і сином щодо його недавньої роботи у видавництві, де Клів замінив одного з редакторів, пишучи відгук на п'єсу «Електра»; до конфлікту приєднується і Луїз. Такі сутички періодично протягуються по розвитку дії всієї п'єси, в той час як Вольтер поводить себе підкреслено стримано та ввічливо з кожним з членів сім'ї, будучи особливо вдячним Луїс, яка на його думку “so good! So good, good” [5, с. 31], а сама Англія для нього являється раєм: “Yes, angels to me! Because this to me is Paradise” [5, с. 31].

В контексті аналізу п'єси варто згадати ще одного драматурга, дебютна п'єса якого з'явилась роком раніше першої п'єси Шеффера, в 1957 році. Незважаючи на те, що Гарольд Пінтер та Пітер Шеффер працювали в один і той же часовий період, спроба розгляду цих двох драматургів в одному контексті ще не застосовувалась. Пінтер розглядається як засновник власного стилю у драматургії «пінтерсеку» та унікального «театру загрози». Його п'єси являють собою особливе, відокремлене від загального потоку «сердитих молодих» та «театру абсурду» явище у британській драматургії. П'єси його ототожнюються із відсудженою кімнатою, простором, в якому почуваєшся затишно в той час, як загроза чатує зсередини, «шукаючи, кого б пожерти». Особливої уваги заслуговує одна з найбільш дискусивних сімейних драм Пінтера «Повернення додому» (“Homcoming”). Події розгортаються в будинку, де батько сім'ї – сімдесятирічний Макс проживає зі своїм братом Семом і двома синами Ленні та Джоєм. Макс має ще старшого сина Тедді, який шість років тому поїхав за

океан, у США, займатися викладацькою діяльністю. Саме його повернення з дружиною Рут започатковує зав'язку дії.

П'єса починається з конфлікту між Ленні та його батьком Максом. Шукаючи ножиці і будучи ображеним на сина, батько загрожує йому палицею, говорячи: "*Lenny: Why don't you shut up, you daft prat? Max lifts his stick and points it at him. Max. Don't you talk to me like that. I'm warning you*" [4, с. 39]. Подальша розмова набуває тільки більшої напруги, досягаючи кульмінації, коли Макс виходить з себе і гнівається на сина: "*Max: Listen! I'll chop your spine off, you talk to me like that! You understand?*" [4, с. 40]. Макс вимагає, щоб Тедді і Рут покинули будинок, але протягом п'єси він змінює свою думку і бореться за увагу та прихильність Рут. До цієї гри також залучаються й інші лени сім'ї, утворивши щось на кшталт змагання.

Перша ж зустріч родичів відсуває Тедді на другий план, а центральне місце у п'єсі посідають стосунки Рут із родиною. Ворожо прийнята Максом та Ленні у першій дії, у другій Рут стає об'єктом бажання всіх чоловіків і Ленні (який є фактичним главою сім'ї); в той час як Тедді збирається повернутись до Америки, сім'я пропонує жінці залишитись з ними. Вона погоджується, причому фінальна сцена свідчить, що, очевидно, саме вона віднині контролюватиме сім'ю. З Тедді, який був напрочуд пасивним і не робив спроби протистояти нахабності своїх братів та батька, а був навіть не проти всього того, що сталося з дружиною, Рут прощається лише з легким сумом.

Беручи до уваги п'єсу Пітера Шеффера «Вправа для п'яти пальців», варто відзначити, що події також мають місце в будинку, де розмірений, хоча й нещасливий ритм життя сім'ї Харрінгтонів порушується з приходом Вольтера, який стає об'єктом бажання членів сім'ї. Лейтмотив чужинців є характерною ознакою пінтерівського «театру загрози». Саме чужинець, який вривається у простір вдаваного спокою із загрозливого світу, руйнує усталений хід життя пінтерівських персонажів. А. Малій досліджуючи творчість Пінтера поставив мотив чужинців головним структурно-композиційним елементом творчості драматурга. Вольтер, вступивши за поріг будинку Харрінгтонів, стає чужинцем, що прагне асимілюватись, і в якомусь сенсі стає об'єктом бажань членів родини таким же ж чином, як і Рут в «Поверненні додому», потрапивши в поле зору родичів Тедді, стає таким же ж об'єктом захоплення. Однією з тем у драматургії Гарольда Пінтера (а саме в п'єсі «Повернення додому») є влада. Персонажі п'єси намагаються впливати один на одного, чинити тиск, використовуючи владу і силу, яку мають у своїх руках. Основними засобами, якими послуговується Рут, є еротичність та інтелект. Застосування насильства в сім'ї, як вважають чоловіки, є найважливішим інструментом влади. Однак коли Рут, єдина жінка в п'єсі, входить, – вона з'являється, щоб перемогти владу чоловіків, але не за допомогою насильства. Її сексуальність та інтелект стали провідними елементами стратегії, за допомогою якої вона отримує владу над будинком та всіма його мешканцями. Влада й сила дозволяють контролювати мешканців будинку та нівелювати інших через насильство та тиск. У п'єсі Шеффера Вольтер зачаровує всіх своєю витонченістю та інтелектом, якими він підкупає навіть нестримного Кліва, в той час як батько Стенлі намагається керувати

сім'єю за допомогою того ж диктаторського характеру та нескінченних повчань, критикуючи прагнення Кліва до вивчення поезії та витончену душу Луїз, яка всіляко підтримує прагнення сина. Для Стенлі меблевий бізнес, у який він вклав всі свої сили, приносить значний прибуток, отож він намагається переконати сина в тому, що мистецтво не нагодує його і не поставить на ноги, тож треба спуститись з небес на землю та задуматись про майбутнє: “all this culture stuff’s very fine for those who can afford it <...> but it is not going to earn you the price of sausage outside this front door <...> if you can’t stand on your own feet you don’t amount to anything” [5, с. 10]. Ні Клів, ні Луїз не сприймають владу, яку намагається розповсюдити батько, однак легко піддаються невимушеним чарам Вольтера, який, здається, єдиний розуміє психологічний стан Кліва і радить йому піти з цього будинку якнайскоріше. В театрі пінтерсеку, вийшовши за межі будинку чи кімнати, людина опиняється під загрозою, і саме Вольтер-чужинець спонукає Кліва покинути будинок і вирватися назовні.

Дещо схоже відбувається і в п'єсах Пінтера. Так, у «Кімнаті» Роза та містер Кідд спокійного, погожого ранку, розмовляючи за сніданком, чують стук у двері та бачать двох незнайомців, які посилаються на якогось чоловіка, що повідомив їм, що кімната №7 вільна. Вакантність цієї кімнати, звичайно, суперечлива, оскільки там мешкає Роза, однак з'явлення темношкірого чужинця, якій повідомляє Розі прохання її батька, закінчується трагічною смертю незнайомця та раптовою сліпотю Рози, яка щосерця намагалася відмовитись покинути будинок та повернутися додому. Лейтмотив чужинців та сюжетні колізії побудовані на «сипучих пісках страху» того, що ззовні досить гармонійно простежуються в першій п'єсі Пітера Шеффера, яка влучно йде в унісон із сімейними драмами Гарольда Пінтера.

Звернемося до відомої п'єси «Коханець», яка поряд із п'єсами «Колекція» та «Зрада» займає провідне місце у творчому доробку побутової драми письменника. В цій драмі Пінтера людина – це гравець, вона може обирати стільки ролей, скільки забажає, тому автор навмисне вводить читача в оману на початку п'єси. Перед нами постає діалог чоловіка і дружини, які доволі спокійно обговорюють буденні справи поряд із тим, що головна героїня Сара відповідає на прямі питання чоловіка Ричарда, пов'язані з приходом її коханця. Ричард цікавиться, о котрій годині той прийде, а коли він повертається з роботи, розмова знову протікає в руслі стосунків Сари з іншим чоловіком.

Для ролі коханця у Ричарда є нове вбрання та нове ім'я – Макс. Сара також, граючи іншу роль, має інший одяг – високі підбори та еротичну сукню. Розмови подружжя та сексуальні фантазії ще краще розкривають всю серйозність їх гри. Однак Ричард перший, хто вже втомлюється від гри і не відчуває того задоволення від неї, яке було раніше. Коли він повертається додому з роботи в ролі чоловіка, він говорить Сарі, що втомлений вже від своєї коханки, тому що вона занадто кістлява, а він прагне жінку більш пишної статури. Він говорить про це Сарі, виконуючи обидві свої ролі – граючи Ричарда та Макса.

Ричард також наполягає, щоб Сара покинула Макса і погрожує навіть розправою з ним, якщо той прийде наступного разу. Сара, у свою чергу, дуже

здивована і проти таких змін, вона повністю задоволена правилами гри, однак Ричард має на меті змінити ситуацію, і кожного дня він прямує далі до своєї мети, що досягає своєї кульмінації наприкінці п'єси. Ричард змушує Сару почати грати по-новому, тобто дещо іншу роль, і наприкінці п'єси він з неприхованим задоволенням шепоче Сари: “Ти мила шльондра”, “You lovely whore” [Ошибка! Источник ссылки не найден., с. 79]. З цими словами Ричард знову одягає маску Макса, і Сара знову приймає цей ігровий модус. Пінтер знайомить нас зі своїми героями в момент кризи їх стосунків, коли гра стає притулком від набридливої розміреності та спокою подружнього життя.

Пітер Шеффер знайомить нас із подружжям, яке також переживає шлюбну кризу, в п'єсі «Приватне око» (“Private eye”). Читач зустрічається із подружжям – молодого двадцятирічного красунею Беліндою та її чоловіком Чарльзом, якому вже за 50. Власне, п'єса починається візитом приватного детектива Джуліана до Чарльза, який, підозрюючи молоду дружину в шлюбній зраді, наймає його для того, щоб той стежив за кожним її рухом, щоб викрити її у зраді. Джуліан поводить дивакувато, однак роботу свою робить сумлінно. Детектив розповідає про кожний крок Белінди, її походи в капелюхову крамницю, кінотеатр у повній самотності і т. ін. Чарльз нарешті не витримує і цікавиться, чи має все-таки дружина якогось молодика на стороні. Джуліан відповідає ствердно, однак саме в цей момент з'являється Белінда, і Чарльз, встигнувши вмовити детектива піти геть, влаштовує дружині допит, повідомляючи, що він знає про її таємний роман. Дівчина дивується, однак поспішає запевнити чоловіка, що так званий роман взагалі-то зовсім не зрада в традиційному розумінні цього слова. Дійсно, скаже Белінда, новий знайомий у неї з'явився, однак вони за місяць стосунків не перекинулись ані словом. Все почалося з того, що він підсів до неї в автобусі та “looked straight in the eye” [5, с. 133]. Він здався їй особливим чоловіком, однак, зустрічаючись кожен день, вони аж ніяк не ходили на побачення, незнайомець просто ходив слідом за нею, як мовчазне ягня, до того ж достатньо непомітно та вміло, іноді з'являючись у неї перед очима і так же ж стрімко зникаючи. Вони ходили разом в кінотеатр, театри, виставки. Граючи в цю гру, Белінда відчула особливий зв'язок з ним, вони не знали, що їх очікуватиме кожного наступного дня, оскільки без слів показували один одному місця, яких раніше не бачили. Одного дня Белінда попрямувала в Національну Галерею, зупинившись перед портретом Беліні, і “he was terribly grateful: you know, he'd obviously never seen it. He paid me back by leading me out to Syon House” [5, с. 134]. Під час цієї сповіді чоловіку в кімнату знову зайшов Джуліан і, зруйнувавши всю інтригу та чарівність всієї історії, повідомив, що він і є тим незнайомцем. Така інформація підкосила Белінду, яка відмовилась слухати Чарльза, що у гніві вискочив зі свого кабінету. В цей час Джуліан переконав Белінду, що він отримав задоволення від цієї гри, оскільки для нього це була не просто робота, а сутність життя. Переконавши Белінду в продовженні такої ж гри зі своїм чоловіком, вони обоє ставлять Чарльза перед ультиматумом: або ж він без слів має стежити за своєю дружиною протягом місяця, або ж вона ніколи до нього більше не повернеться. Чарльз змушений

погодитись і прийняти правила гри, в той час як Джуліан переймає на себе функції Чарльза в його робочому кабінеті, продовживши вже зовсім іншу гру.

Мотив гри в сімейних стосунках став ключовим в п'єсах Пінтера та Шеффера, хоча самі драматурги розглядаються в межах різних літературних класифікацій. Сімейна колізія в обох п'єсах – нетипова, і гра постає усвідомленим та неусвідомленим каталізатором подій та вражень. Цікаво, що критики вітали активну реалістичність п'єс Пітера Шеффера, а Гарольд Пінтер заперечував думку про нереалістичність його п'єс. Сам концепт гри в обох п'єсах яскраво маніфестує постмодерну спрямованість п'єс драматургів. Як і в п'єсі П. Шеффера, так і в п'єсі Г. Пінтера можливо простежити мотив гри як втечу від буденності та реальності. Драматурги підводять читача до того, що персонажі грають не із безвиході, а прагнучі урізноманітнити своє життя, додати чуттєвих насолод, яскравих барв. Молоде пінтерівське подружжя робить це усвідомлено, іноді захоплюючись грою, в той час як Белінда та молодий детектив Шеффера умисно втягуються в загадкову гру, де Белінда, втомлена від самотності та набридливих друзів чоловіка, шукає чогось нового, а Джуліан шукає розради в особистому житті чужих людей. Розмірковуючи над сутністю та ціллю свого життя він викрикнув: “Alone, I didn't exist: I came alive only against a background of other people's affairs” [5, с. 136].

Рольові ігри, що викривають натуралізм статевого взаємовідносин, ігри з перевтіленням свідчать про абсурдистське потрактування морального догматизму, що веде до деструкції особистості. Характерна риса, притаманна образам побутової драми, – парадоксальність. На певному рівні ми маємо справу з постмодерною грою – тотальною грою, коли принцип гри власне визначає родову ознаку аналізованого твору: гра іманентна по відношенню до драми (драму треба розіграти). Таким чином, ми бачимо, що драматурги, створюючи п'єси, послуговувались парадигмами різноманітних літературних напрямів. Дискурс п'є, відповідно, охоплює ширший період, ніж зазвичай це розглядалося. В контексті теорії літератури все частіше починає звучати думка, що заплутаний конгломерат класифікацій існує лише для того, щоб упорядкувати розпорошену дійсність.

Бібліографічні посилання

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття / За ред. Марії Зубрицької, 2-е вид., Доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – 832 с.
2. Баррі П. Вступ до теорії. Літературознавство та культурологія / Пер. з англ. Погинайко О. / П. Баррі. – К.: Смолоскип, 2008. – 358 с.
3. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? / Перекл. з англ. А. Іщенко / Д. Перкінс. – К.: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2005. – 152 с.
4. Pinter H. Complete works: Three/ H. Pinter. – New York: Grove Press, 1990. – 247 p.
5. Sheffer P. The collected plays: – New York: Harmony Books, 1982. – 558 p.

Надійшла до редколегії 29 травня 2015 р.

О ЖИВОПИСНОМ СЛАГАЕМОМ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ: КОНТЕКСТ НАУЧНОЙ КЛАССИКИ

Аналізується специфіка взаємодії живопису і літератури в сучасному прояві – інтермедіальності з акцентом на зростаючому інтересі до екфрасису. Увага зосереджена на аналізі наукової класики, в якій розглядались основи понятійно-термінологічних чинників, що розроблялись в напрацюваннях М. Алексєєва щодо питань взаємодії національних культур, різнопрочитань живописного реалізму і натуралізму. Прочитання праць Р. Якобсона підпорядкована осмисленню віршованої екфрасисності і «індивідуальної міфології». Історія терміну «экфрасис», витоки якого вбачаються в античності, на чому зосереджена дослідницька думка Н. Брагинської. Вербально-візуальний синтез авангарду осмислюється через аналіз робіт А. Флакера. Аспект взаємодії «зображення і слова» розглядається в напрацюваннях літературознавців М. Коцюбинської і С. Гальченка, культуролога Л. Баткіна та мистецтвознавців Н. Дмитрієвої, С. Данієля, М. Германа, В. Роздольської, які розробляють сучасну специфіку екфрасичного аналізу на основі класичних підходів.

Ключові слова: інтермедіальність, живописність, екфрасис, уява, індивідуальна міфологія.

Анализируется специфика взаимодействия живописи и литературы в современном проявлении – интермедиальности с акцентом на растущем интересе к экфрасису. Внимание сосредоточено на анализе научной классики, в которой рассматривались основы понятийно-терминологических факторов, разрабатывались в наработках М. Алексеева по вопросам взаимодействия национальных культур, разнопрочитань живописного реализма и натурализма. Прочтение трудов Р. Якобсона подчинено осмыслению стихотворной экфрасисности и «индивидуальной мифологии». История термина «экфрасис», истоки которого усматриваются в античности, на чем сосредоточена исследовательская мысль Н. Брагинской. Вербально-визуальный синтез авангарда осмысливается через анализ работ А. Флакера. Аспект взаимодействия «изображения и слова» рассматривается в наработках литературоведов М. Коцюбинской и С. Гальченко, культуролога Л. Баткина и искусствоведов Н. Дмитриевой, С. Даниеля, Н. Герман, В. Роздольской, которые разрабатывают современную специфику экфрасичного анализа на основе классических подходов.

Ключевые слова: интермедиальность, живописность, экфрасис, воображение, индивидуальная мифология.

The specifics of interrelation between fine art and literature in the modern manifestation of intermediality with its comprehension in the aspect of inter-, media- and comparative integrity are analyzed. Attention is drawn to the growing interest in ekphrasis as one of the elements of the modern comparative studies. Attention is focused on the apprehension of the academic classics where the fundamentals of conceptual and terminological construct – art and literary – were being developed and remain in-demand by modern researchers. The role of academician M. Alekseev in problem presentation and its examination in the sphere of cross-culture encounter (English and Russian ones) and variation of art and literary realism and naturalism readings is emphasized. Reading of the works of R. Yakobson in the context of literature-sculpture interrelation is subjected to the apprehension of component development of “personal mythology” by A. Pushkin and poetical ekphrasis of W. Blake and H. Rousseau. The history of term “ekphrasis”, going back to the ancient world, is represented with the works of N. Braginskaya who stressed its classical specifics such as

“conversation related to an image” and also to “description”. Works of A. Flaker are represented in the aspect of enrichment of researches of verbal and visual synthesis of avant-garde with accents on “pictorial literature” and “literary art”. The aspect of interrelation between “picture and word” is analyzed in the works of such theorists of literature as M. Kotsubynskaya and S. Galchenko in their studies of T. Shevchenko’s works, culture expert A. Batkin in his investigation of the Italian renaissance, fine art experts N. Dmitrieva, S. Daniel, M. German, V. Razdolskaya who dealt with the specifics of ekphrastic analysis bringing it back to the ancient world and giving meaning to arts interrelation.

Keywords: *intermediality, fine art, ekphrasis, imagination, personal mythology.*

Бурное обсуждение вопроса о взаимодействии живописи и литературы, живописи и других видов искусства, получившее развитие в XX в., сопровождалось очевидной недостаточностью понятийно-терминологического аппарата, необходимого для анализа непосредственно текстов. Именно этим объясняется появление интермедальности, трактуемой ныне в разных сторон – и со стороны интер-, и со стороны медиа- и со стороны его компаративной целостности. Этим объясняется и интерес к экфрасису, к его истории, функционированию, преображению и преломлению в современном анализе. На этом пути пересеклись представители самых разных направлений – литературоведческого, искусствоведческого, философского, культурологического. Для нас интересно выявление не столько целостности, направленности таких концепций, сколько разработанная ими терминология, открывающая возможность осуществить анализ произведений, отмеченных искусством такого взаимодействия.

Экфрасис на протяжении длительного времени был в стороне от литературоведческого мейнстрима, несмотря на то, что является одним из древнейших терминов, известных со времен античности. Его возвращение в активную научную жизнь примерно три десятилетия тому назад было все же менее заметным в сравнении, например, со стремительно обживаемой интертекстуальностью. На это часто сетуют современные исследователи экфрасисности, словно забывая о том, что существование литературоведческих (как и искусствоведческих) понятий, как правило, не отличается ни стабильностью, ни плавной эволюцией, а обусловлено историческими разрывами с последующей за ними востребованностью. Этот исторический миг всегда предполагает необходимость возвращения к генезису понятия, истории его функционирования и осмысления того нового содержания, которым оно пополняется с течением времени. Экфрасис предстает в этом смысле весьма показательным явлением.

Экфрастические исследования, стремительно развивающиеся в зарубежной и отечественной науке в последние десятилетия, восстановили в культурной памяти представление об экфрасисе, или, как обозначил Л. Геллер на Лозаннском симпозиуме «Экфрасис в русской литературе», произошло «воскрешение понятия» [12, с. 5], следовательно, возвращение к генезису, к античности (в исследованиях Н. Брагинской [11], многогранным преломлениям в анализе художественного текста [21; 32]. Тем самым вопросы взаимодействия литературы и искусства обрели возможность более утонченного его

осмысления – не только лишь как поэтологического приема, но и как мировоззренческой позиции автора, продуцирующей создание экфрасисного типа текста. Общим местом разного рода научных работ все же остается вопрос о малоисследованности экфрасиса – как самого термина, так и его мировоззренческих слагаемых, а также меняющейся функциональности в литературе, в связи с чем просматривается согласованность с известным мнением о том, что «начиная со второй половины XIX века, в поэзии <...> произведение искусства более упоминается, чем описывается» [33, с. 235]. Экфрасис сегодня привлекает внимание не только компаративистов, но специалистов-филологов разных направлений, а также искусствоведов. Мы не склонны рассматривать многообразие разработок в сфере экфрасиса, а сосредоточиться лишь на тех, которые обрели статус классических, с акцентами на мировоззренческих аспектах. Они немногочисленны. Поэтому мы сосредоточимся на анализе наиболее известных работ, остающихся, тем не менее, до определенного времени если не маргинальными, то несколько в тени. Но есть необходимость их объединить на волне экфрастических усилий.

XX век характеризуется активизацией интереса вокруг проблемы взаимодействия литературы и искусства, рассматриваемых как в искусствоведении, так и в литературоведении. У истоков разработки этого направления стоял известный ученый, академик Михаил Алексеев, рассматривавший пути взаимодействия национальных культур, взаимообогащения темами, образами, мотивами как комплексные в работах 1930-х гг., таких как «Теккерей-рисовальщик» (1936) и «Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке» (1939), которые вскоре обрели статус научной классики. Уже в 1976 г. в последнем своем докладе, подводя определенные итоги развития направления, М. Алексеев отметил: «Одна из особенностей развития науки, констатированная науковедением, – поиски сочетаемости друг с другом отдельных научных отраслей, иногда чрезвычайно отдаленных друг от друга. Однако возникают затруднения в сочетании близких или сближенных областей знания, хотя для них утверждена общая терминология – например, в живописи и литературе термины *реализм*, *натурализм* и др.» [1, с. 7], тем самым обратив внимание на одну из острейших и по сей день проблем – на литературные и живописные разночтения реализма и натурализма.

Весьма значимым представляется то, что «одним из первых в советском литературоведении М. Алексеев соединил историю русского искусства с историей литературы и изучение литературных традиций – с проблемой восприятия мирового искусства. При этом он рассматривал отношения между литературой и другими искусствами как одну из органических сторон литературного процесса. К вопросу о взаимосвязях литературы с музыкой, живописью, графикой, скульптурой М. Алексеев всегда подходил как литературовед, владеющий, однако, всем арсеналом методов искусствоведения» [16, с. 20]. Пожалуй, это один из наиболее важных методологических аспектов, проявившийся в методике М. Алексеева и продемонстрированный в работе «Теккерей-рисовальщик». Подчеркнув, что «история искусств знает немало примеров совмещения живописного и литературного дарования в одном лице и,

вероятно, не одного случая их гармонического сочетания в сложном единстве творческой личности» [2, с. 419], упоминая при этом имена Гюго, Гофмана, Блейка, М. Алексеев отметил вместе с тем, что не всегда такие опыты были удачными. Таким ему виделся «дилетантизм живописца Лермонтова», «педантичное линование рисовальщика Жуковского». По его мнению, «даже Шевченко, Брюллов, цеховой художник, выученик Академии», уступал перед тем, что «кипело и взрывалось в его стихах» [2, с. 419]. Весьма важным представляется вывод исследователя: «Речь здесь идет, конечно. Не об эстетическом примате одного искусства над другим, но <...> о возможности одновременной двойной артистической деятельности» [2, с. 419]. Одно из условий такого сочетания, по М. Алексееву, – то, что «границы живописи и поэзии должны быть четко размежеваны», поскольку «специфическая конкретность художественного слова всегда прямо противоположна живописной конкретности. Живопись говорит языком зрительной наглядности, слово прибегает к образу» [2, с. 420]. Но, рассматривая пути «сближений и расхождений» искусств, М. Алексеев указал, что они «взаимно действуют друг на друга, реформируют творческие приемы, <...> давая тем самым неожиданные импульсы для дальнейшего раздельного развития и самостоятельного роста каждого из “встречающихся” искусств» [2, с. 421].

На основе взаимодействия литературы и живописи М. Алексеев подошел к решению вопроса о реализме и натурализме, высказав мнение, что «теория литературного реализма во Франции опирается также именно на живопись, на “программные” полотна Гюстава Курбе» [2, с. 421]. Развивая свою мысль, определяя реализм как «одну из форм познания и освоения жизни», М. Алексеев отметил, что он «стремился к некоей материализации слова-образа и тяготел к пластической стороне выражения. Для реализма характерно было умение “видеть” вещи реального мира в их предметной конкретности и запечатлевать их в точных образах почти вещественной осязательности» [2, с. 422]. Одним из наиболее важных в мировоззренческом плане представляется мысль М. Алексеева о том, что «даже чисто словесные построения реалистов были прежде всего живописны в прямом смысле слова, когда “подлинность” достигалась путем зрительно-наглядного описания» [2, с. 422]. Отсюда, по мнению исследователя, «статика и живописная конкретность образа» и у реалистов, и у натуралистов. Но к мысли о содружестве писателя и художника М. Алексеев возвращается вновь и вновь, усматривая в этом «их слияние в единую артистическую семью» [2, с. 424], и это «вошло в моду» не только в Англии, но в европейской культуре в целом.

Мы коснулись далеко не полного объема вопросов, поднятых М. Алексеевым, а лишь сопряженных с литературой и искусством XIX века, востребованных сегодня более, чем когда-либо, поскольку это связано с тем взаимодействием, которое порождает новые поэтологические смыслы, придает выразительность реализму и натурализму, предполагая более тщательное исследование вопроса на основе этой методологии.

Весьма важными в научной классике представляются работы Романа Якобсона «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» и «Стихи Пушкина о

деве-статue, вакханке и смиреннице». Работа о статue впервые была опубликована в 1937 г. на чешском языке, в 1987 – на русском и по сей день не утратила своей значимости. Она посвящена осмыслению элементов, вносящих «целостность индивидуальной мифологии поэта» [31, с. 145]. Тому предшествовало общее состояние прежде всего русской культуры, которому столь емкую и выразительную характеристику дал Вяч. Иванов в предисловии к сборнику работ Р. Якобсона: «Расцвету новой русской поэзии предшествовало замечательное развитие новой живописи. Французское постимпрессионистическое изобразительное искусство и увенчавший его достижения кубизм широко проникли в довоенную Москву... Я рос среди художников, и их сосредоточенные обсуждения основных элементов живописного пространства, цвета, линейной характеристики и фактуры полотен были мне так же близки, как назревшие вопросы словесной массы в поэзии по сравнению с обиходной речью» [19, с. 12]. Вяч. Иванов отметил остроту вопроса о «природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных фигурах, с одной стороны, и в языке – с другой». В этом «любопытный подросток» видел «решающие задачи путей к новому искусству и к новому пониманию элементов значения, как в живописи, так и в языке» [19, с. 12]. Иванов пришел к выводу об остром переживании Якобсоном «единства научного и художественного переворота во взглядах на время и пространство» [19, с. 12], что оказало влияние на становление его мировоззрения. Один из его аспектов – разработка основ сравнительного славянского литературоведения, в том числе и вопросов взаимодействия литературы и живописи.

Весьма важной представляется установка Р. Якобсона на то, что «особое значение имеет некая постоянная мифология, лежащая в основе стихотворного цикла, а нередко и всего творчества поэта» [31, с. 146]. При этом исследователь предостерегал от возможных крайностей – не впадать «ни в вульгарный биографизм, рассматривающий литературное произведение как воспроизведение ситуации, из которой оно возникло <...>, ни в вульгарный автобиографизм, догматически отрицающий любую связь между литературным произведением и жизненной ситуацией» [31 с. 146]. Не менее значимо еще одно предостережение: «Не следует думать, что мифология Пушкина <...> есть целиком и полностью *исключительно собственное* достояние поэта» [31, с. 147]. Что происходит в этом случае, Якобсон предложил разобраться с помощью «систематического описания» [31, с. 147], направив его на создание образа статуи. Методологически привлекателен анализ, в котором изначально акцентируется поэтика заглавия трех произведений, «названия которых указывают не на живое действующее лицо, но на статую, скульптурное изображение, и в каждом случае эпитет обозначает материал, из которого сделана статуя: трагедия “Каменный гость”, поэма “Медный всадник” и “Сказка о золотом петушке”» [31, с. 148]. В этих названиях, помимо многих смыслов, которые раскрывает Якобсон, есть и экфрастический прием.

Рассматривая всю сложность взаимодействия главных героев произведений с изваяниями, Якобсон подчеркивает: «И в драме, и в эпической

поэме, и в сказке образ ожившей статуи вызывает в сознании противоположный образ *омертвевших людей*, идет ли речь о простом сравнении их со статуей, о случайном эпизоде, об агонии или о смерти. Здесь граница между жизнью и неподвижной мертвой массой намеренно стирается» [31, с. 150] (примером может послужить ситуация, которую пережила М. Башкирцева, создавая скульптуру Навсикаи).

Подчеркивая «безусловную *оригинальность* мифа Пушкина» в «Каменном госте», Якобсон отметил, что «из иностранных прототипов он отбирает только те элементы, которые согласуются с его собственной концепцией, а все то, что ей противоречит, он преобразует по-своему» [31, с. 151]. Этой мысли подчинен анализ названий. Так, в анализе «Каменного гостя» Якобсон видит «неотвратимость вмешательства и смерти Дон Гуана, чем справедливость наказания, как это сделано в пьесе Мольера или либретто оперы Моцарта» [31, с. 151]. С Болдинской осенью, сватовством к Наталье Гончаровой Якобсон связывал (по периоду) «миф о губительной статуе» [31, с. 152], а затем уточнял новое появление «темы статуи», «скульптурной темы» уже с конца 1820-х годов [31, с. 153]. Исчезает и возрождается «скульптурная тематика» лишь в 1836 г. Весьма интересным представляется лаконичный анализ пушкинского «*Exegi monumentum*», в котором поэт осуществил описание собственного памятника, что можно рассматривать как экфрасис, в котором «непокорная глава» превосходит Александровскую колонну. Вывод Якобсона – «так *logos* (слово) побеждает *eidolon* (кумир) и кумиропоклонство» [31, с. 153]. Процесс создания Пушкиным «поэтических метаморфоз статуи» дал основание поставить вопрос о концепции поэта: «Неподвижная статуя подвижного существа понимается либо как движущаяся статуя, либо как статуя неподвижного существа» [31, с. 168]. У Пушкина «бронзовый конь понимается <...> как *подвижный*, и из этой подвижности *проистекает подлинное движение* – это есть *эпическая* реализация *скульптурного* мотива» [31, с. 168]. Но не менее значима, по мнению Якобсона, и «*неподвижность* вздыбленного всадника» как «элемента сюжета» – «это проявление сверхчеловеческого *покоя* и вечно *непоколебимой* *мощи* бронзового героя...» [31, с. 168]. Смысл созданного образа Петра виделся как «уравнивание “вечного сна” покойного Петра и вечного покоя его бронзового двойника и одновременно противоречие между эфемерностью его останков и прочностью его статуи порождают идею жизни изображенного существа, продолжающейся в скульптурном образе, в памятнике» [31, с. 169]. Образ статуи Якобсон рассматривает как «вершителя человеческой судьбы», связанного «с его поэтической мифологией в целом» [31, с. 172], оказавшей влияние на поэзию XX века.

Не менее значимы и другие работы Р. Якобсона, среди которых статья «О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников», а также «Анри Руссо: стихотворное приложение к последней картине» с очевидным экфрасисным содержанием. Ярким примером экфрасистичности является непосредственный анализ: «В стихотворной композиции Руссо, как и в изобразительной, драматическое действие передано четырьмя подлежащими стихотворениями – соответственно, их зрительными прообразами на холсте...

Они все объединены тремя бинарными оппозициями, отчетливо выраженными поэтом-художником и трансформирующими эту необычайную четверку и шесть противопоставленных пар, которые определяют и разнообразят словесный и графический сюжет» [30, с. 356].

Не менее интересна и статья «Восьмистишие Пауля Клее», которая выстроена как реализация эпиграфа из дневника художника 1901 года: «Речь без смысла... Вдохновение – зряче ли оно – сомнамбула? Произведение искусства как действие: Деление дольки на три части: 1+3+1» [30, с. 357]. Она сопровождается разработанной «чисто метафорической, пространственной конструкцией библейского чекана» [30, с. 359]. Анализ дал основания для вывода о том, что «поразительное единство ослепительной прозрачности и мастерской простоты с многообразием сложности дает Клее-художнику и Клее-поэту возможность развернуть на клочке холста или в нескольких строчках блокнота гармонический строй на редкость разнообразных приемов» [30, с. 362].

Работы Р. Якобсона о взаимодействии литературы и живописи, созданы в разные периоды, но опубликованы были в конце 80-х гг., в период развивающегося литературоведческого кризиса. Поэтому их актуальность по обозначенной проблеме сегодня более очевидна и востребована.

Наиболее авторитетными в сфере освоения взаимодействия литературы и живописи на уровне экфрасиса являются труды Н. Брагинской. Ее исследования о появлении и функционировании термина в античности [4; 5; 6; 7; 8; 9; 10] вышли за пределы обозначенного периода, продуцируя развитие экфрасистичности как термина современной компаративистики. Большое значение имеет работа исследовательницы под названием «“Картины” Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением», рассматриваемая в контексте теоретических проблем культуры. Н. Брагинская отметила определенный итоговый характер своих наблюдений над конкретным произведением, оцениваемым как «нервный центр, прикосновение к которому обнаруживает скрытые внутренние связи» [4, с. 274]. Вместе с тем изучение «Картин» дает представление «о почти утраченной античной живописи» [4, с. 274]. Анализируя памятник античности, Н. Брагинская отметила, что «впервые был выделен определенный тип текста, а именно: беседа, связанная с изображением и содержащая его описание, названная нами диалогическим экфрасисом» [4, с. 275]. Заслуживает внимания замечание исследовательницы: «Термин “экфрасис” использовался в эллинистической риторике для обозначения любых описаний; однако достаточно рано “экфрасисом” стали именовать преимущественно описания произведений искусства. В новоевропейской научной литературе такое суженное использование термина стало правилом, почти не знающим исключений» [4, с. 275]. Именно такое определение наиболее приемлемо для нашего исследования, с теми уточнениями и дополнениями, которые были осуществлены в разработках XX и XXI вв.

Так, Н. Брагинская выявила совокупность элементов в памятнике античности, которые обозначены «конструкцией диалогического экфрасиса» [4,

с. 275]. Анализ их происхождения дал возможность говорить о «жанре откровения», в котором «на месте картины или статуи – видение, пророческая ревелация или эпифания божества» [4, с. 275]. При этом каждый элемент у Н. Брагинской имеет понятийную обозначенность с перспективой дальнейшего использования в экфрасисном анализе. Так, демонстрируя условность границ «театра» и «пластики», исследовательница вводит понятие «театр вещей и изображений», которое охватывает явления изобразительных искусств [4, с. 277]. Непосредственный анализ «Картин» дал основание для предположения о том, что «теряя ценность как источник для истории живописи, “Картины” вместе с тем обретают ценность как явление, на котором сфокусированы основные проблемы античной культуры» [4, с. 278]. Раскрывая смысл заявленного, Н. Брагинская возвращается к высказанным предположениям о том, что «картины в “Картинах” были вымышлены, созданы воображением» [4, с. 279]. Следует обратить внимание и на следующий вывод в изучении экфрасисов – это создание истории описаний произведений искусства как «истории досадных искажений» [4, с. 279]. Глубокие знания античной культуры во многом определили ее ключевые мировоззренческие позиции, в том числе и в стиле письма, его экфрастичности со склонностью к воображению, к воссозданию замысла, далеко не всегда осуществленного, иногда воображаемого, которое мы склонны обозначить как экфрасисная интенция, имеющего более глубокую выразительность, чем созданное произведение искусства.

Один из наиболее существенных вопросов, исследуемых Н. Брагинской, – о диалогическом и монологическом экфрасисе, понимаемом как «беседа, включенная в художественное произведение, связанная с изображением и содержащая его описание». Н. Брагинская уточняет – «слова “изображение”, “беседа”, “описание”, “связанная” и “художественное произведение” используются нами как термины» [4, с. 281]. Этот терминологический ряд выстроен на основе анализа античного произведения, но именно в такой своей целостности он находит преломление в экфрасисных текстах иных культурных эпох. На это указывает и Н. Брагинская, характеризуя свое открытие, а именно: «Встреча с изображением происходит на чужбине, в дороге, во время путешествия» [4, с. 282]. Примечательно и то, что, по Брагинской, путешествует «даже само изображение». Среди четырнадцати характеристик диалогического экфрасиса Н. Брагинской особое внимание привлекает следующее: «Описание богато световыми образами, блеском, сиянием, сверканием, огнем (что не соответствует колористическим особенностям греческой живописи)» [4, с. 282], чем отличается экфрасисность Башкирцевой как творческой личности, бытующей на грани нескольких эпох – романтизма, реализма/натурализма, декаданса. Не менее значима еще одна характеристика Н. Брагинской: «описание подчеркивает неотличимость изображенного и изображения; в том или ином смысле изображение считается “живым”, а в группе “вырожденных” текстов, в которых эксегет и изображение совпадают, мотив “живое искусственное” получает предельное выражение: изображение говорит; жизнеподобие – почти исключительная характеристика мастерства художника»

[4, с. 282–283]. Среди наблюдений Н. Брагинской методологически значимым для понимания экфрасического текста является мысль о сосредоточенности «зрителя и эксегета» «не на художественном объекте, а на предмете изображения и на его вербализуемом, пересказываемом смысле» [4, с. 283]. Именно поэтому «картина или статуя и рельеф учит, наставляет, открывает жизненную, религиозную, философскую тайну, толкует миф» [4, с. 283].

Это далеко не полный перечень вопросов, которые были разработаны Н. Брагинской по проблемам экфрасиса, среди которых и происхождение диалогического экфрасиса, театр вещей и изображений, нарративация и экфрасис, функционирование экфрасиса у Филострата, композиция «Картин», каждый из которых вносит терминологическую ясность в экфрасис, открывает новые возможности. При этом исследовательницей отмечено, что «живопись и вообще пластические искусства именно в II–III вв. н. э. приобретают невиданное ранее значение и цену в общественном мнении. Теперь художник, а не только поэт почитается существом боговдохновенным» [4, с. 305]. Не менее значимо и то, что Н. Брагинская рассматривает античный экфрасис как явление компаративного характера, на что указывают далеко не все исследователи экфрасиса.

Среди авторитетных современных исследователей проблемы взаимодействия литературы и живописи – профессор Загребского университета Александр Флакер. Свод его работ под названием «Живописная литература и литературная живопись» (2008) объединяет статьи по развитию теории русского и хорватского авангарда, идей русской формальной школы, обогащению компаративистики исследованиями по вербально-визуальному синтезу. Но раздел «Словесное и изобразительное» наиболее привлекателен, поскольку рассматривает произведение в контексте изобразительного ряда, что способствует более глубокому пониманию истоков специфики художественного мышления. А. Флакер весьма осторожен в применении термина «экфрасис», но темы представленных исследований являются разработкой экфрасисной специфики, ее художественно-мировоззренческих аспектов. Каждая из работ, например, «Литература и живопись», «Венецианские литературные ведуты», «Город как карикатура», «Бабель и Малевич. Сопоставление», «Бабель и польское сакральное искусство» и др. предлагают свои решения новых функций взаимодействия литературы и живописи.

Судьба А. Флакера сложилась таким образом, что его наработки в сфере взаимодействия литературы и живописи были методологически весомыми для европейской филологической и искусствоведческой школ. Но советское компаративистское пространство исключало какие-либо сведения об открытиях А. Флакера. Вместе с тем их современное бытование открывает новые возможности в рассмотрении классического наследия. Каждая из работ А. Флакера требует внимательного прочтения, чтобы из, казалось бы, мозаичных полотен составить новую методологическую целостность. Но целесообразно, на наш взгляд, остановиться на анализе цикла «Итальянских стихов» А. Блока. Приемлемо видение цикла «своеобразным поэтическим

“романом поэта с Мадонной” на материале итальянского Ренессанса» [28, с. 42]. При этом А. Флаккер утвердительно ссылается на соответствующее исследование 1983 г. Джеральда Пирога «Aleksandr Blok. Ital'janskije stichi. Confrontation and Disillusionment. Columbus, Ohio». Статья выстроена как диалог Флаккера с Пирогом, с разработкой и углублением весьма важных проблем, среди которых внимание «на усиление эротики в этом цикле и даже видели в нем решающий поворот в эволюции блоковской поэтики после 1909 г.» [28, с. 42]. Это тем более привлекательно, поскольку рассматривает эотику как элемент поэтики Блока.

Комментируя исследование Дж. Пирога, А. Флаккер отметил то, как сделана семантика блоковского цикла, что превалировало в таком анализе как важнейшее, по его мнению: «Иногда сравнивал мотивы стихотворений с виденной Блоком живописью, интерпретировал поэтическое видение тех или иных картин с точки зрения иконологии итальянского Ренессанса и норм сакральной живописи XIV–XVI вв. и, применяя литературоведческую терминологию, которая лишает Блока его мнимой “демонической сексуальности”, пришел к выводам, подчеркивающим центральное место блоковского обращения к иконографии Девы Марии» [28, с. 43]. По мнению А. Флаккера, «стихотворения, посвященные изображению Мадонны, занимают “геометрически маркированное положение” в его композиции» [28, с. 43]. А. Флаккер выделяет мысль Дж. Пирога о том, что «любая девушка, виденная Блоком в Италии, в его поэтическом видении могла стать Марией» [28, с. 43].

Размышляя по поводу анализа Дж. Пирога стихотворений Блока «Благовещение» и «Успение», А. Флаккер соотносит иконографию Благовещения в живописи, ренессансное отношение к женщине и к Мадонне с блоковским видением Мадонны в контексте философии Вл. Соловьева: «Особое место занял вопрос о действительно существующей живописной модели, вдохновившей Блока, и его “кошунство”» [28, с. 43]. Дж. Пирог нашел фрески в Collegio del Cambio, которые послужили Блоку моделью. Их автор Джанникола да Паоло (у Блока Джанникола Манни). Этот процесс А. Флаккер обозначил как «идентификация зрительного прообраза» [28, с. 43]. В этом контексте особый смысл обретает поиск живописной блоковской модели за пределами помещения с фресками Джанниколы да Паоло, даже за пределами города Перуджи на пути к Сполето, с пересадкой в Фолиньо, «где Блока встретила “француженка прелестная”» [28, с. 45].

Среди художников, оказавших огромное влияние на Блока, Флаккер выделяет Фра Анджелико во Флоренции и Беллини в Венеции. Но особенно привлекателен анализ мотивов известных фресок «Успения», выполненных Блоком в образе «спеленутого тела» как тела усопшей Богородицы «по византийской и русской иконографии» [28, с. 48]. Прямая перекличка с иконографией Фра Филиппо Липпи Флаккеру видится в том, что «именно *над* центральным мотивом лежащей Богородицы возвышаются на фреске пейзажные мотивы (овраги, ручей, миндальные деревья), а заключительный образ (“могильного ангела”, “смотрящего вдаль”) можно соотнести с автопортретом художника, находящегося среди группы ангелов, причем

сопоставление этого ангела с “архангелом” из второй строфы указывает не только на связь этих двух образов с архангелом из “Благовещения”, но и с “художником, занавесью скрытым”. Мнимый художник, якобы присутствующий в “Благовещении”, в иконографии “Успения” приобретает вполне реальный вид. Это мастер итальянского Ренессанса, изображающий Мадонну, полную женственности... Пять лет спустя Блок эту ситуацию своего отождествления с итальянским мастером подчеркнул поэтическим пересказом “Эпитафии” Фра Филиппо Липпи» [28, с. 49].

Длительный период на слуху как искусствоведов, так и литературоведов была работа М. Коцюбинской, изданная лишь в 1990 году под названием «Етюди про поетику Шевченка», в которой исследовательница поставила вопрос: «Чи існує в творчості Шевченка паралелізм (як самостійні лінії розвитку, які ніде не перетинаються) між творчою манерою художника і поета?» [20, с. 22]. Уже сама по себе такая постановка вопроса в советское время была крамольной, поскольку указывала на негативные стороны школы Брюллова в судьбе Шевченко. По мнению М. Коцюбинской, с одной стороны, открывался вход в мир искусства, но с другой – «обмежувала розвиток його індивідуальності як художника... Але, що найголовніше, його художня особистість знайшла для себе інший вихід – в поезію» [20, с. 22]. Тем самым М. Коцюбинская во многом стимулировала новую направленность шевченковских исследований, проявившихся в работах С. Гальченко, в особенности в комментировании им живописных альбомов Т. Шевченко [29] и Л. Генералюк о взаимодействии литературы и искусства в творчестве поэта и художника, в том числе и специфики экфрасиса [13], а также по сути своей компаративистские исследования искусствоведа Д. Горбачева [16].

Востребованной была и остается монография Н. Дмитриевой «Изображение и слово» (1962), в которой отмечалось: «Эстетика не может развиваться чисто умозрительным путем, как не может она исходить из практики какого-либо одного искусства... Все искусства должны быть в поле ее зрения, с учетом их специфики и взаимосвязей, границ и возможностей, меняющейся исторической роли и особых требований, предъявляемых к ним современностью» [18, с. 6]. Весьма привлекательны были исследования культурологического характера Л. Баткина «Итальянское Возрождение: проблемы и люди». В 70-е гг. они были малодоступны, но востребованы, поскольку создавались на новых методологических основаниях: отношение к Возрождению как типу культуры через судьбы конкретных людей, где писатель и художник представлены как люди определенной культуры: «В откровенном пафосе теоретического синтеза состоял – и, возможно, до сих пор состоит? главный (“монистический”) риск настоящей книги...» [3, с. 11]. Безусловно, мощный прорыв в проблеме взаимодействия литературы и живописи осуществлен благодаря разработкам известных искусствоведов С. Даниэля, М. Германа, В. Раздольской – авторов проекта по истории мирового изобразительного искусства архитектуры, демонстрируя «как следует мыслить историю искусства» [17, с. 3]. Так, в первой российской монографии об искусстве рококо С. Даниэль рассматривает явление в широком культурном

контексте, в соотнесенности с архитектурой, театром, музыкой и поэзией, создавая предпосылки для экфрасического анализа, затрагивая в том числе и вопросы девиантного поведения как художников, так и искусствоведов [17, с. 7].

Книга М. Германа об импрессионизме написана как бы с позиции исследователя XIX в. – настолько тонко и глубоко явлен блистательный период французской живописи, включающий в себя исторические и литературные параллели, оставляя «послевкусие» компаративного исследования. «Без одновременности и сама суть импрессионизма не реализуется, а литература, музыка суть искусства не распространенные, но временные и, как известно, создают именно последовательные, сменяющие друг друга сцены и события» [14, с. 15].

Книга В. Раздольской о европейском классицизме и романтизме насыщена не только сведениями о художниках. Широкий культурный аспект способствует уточнению и углублению понятий как литературных, так и искусствоведческих. «Разговорное» столетие представлено как целостность, где связующей является «нить человечности» [24, с. 65].

В последнее десятилетие на этом фоне обретают целостность усилия искусствоведов и литературоведов, что выразилось в создании резонансных изданий. К таким, в частности, относится сборник трудов памяти Н. Харджиева «Поэзия и живопись» [22], монография В. Силантьевой «Художественное мышление переходного времени (литература и живопись)» [25], труды Жана Старобинского, в особенности работа «Портрет художника в образе паяца» [26], исследование Л. Тананаевой «Три лика польского модерна» [27], а также сборник «Поэтический мир прерафаэлитов» [23] и др. Может создаться впечатление, что стремительное развитие экфрасиса, его понятийно-поэтологического содержания происходит на определенном расстоянии от проблемы взаимодействия литературы и искусства. Но это лишь видимость, поскольку многолетние усилия ученых в этом направлении обусловили необходимость понятийно-терминологической наполненности известного явления как возвращения к античной классике, к экфрасису, так и создания новых понятий, таких как интермедальность. Хотя, при тех разнотолкованиях интермедальности, которыми заполнено литературоведческое пространство, потребность в использовании классического определения – взаимодействия литературы и искусств – остается. По нашему мнению, именно классичность придает уверенность бытованию и функционированию экфрасиса.

Библиографические ссылки

1. Алексеев М.П. Взаимодействие литературы с другими видами искусства как предмет научного изучения / М.П. Алексеев // Русская литература и зарубежное искусство. Сб. исследований и материалов / Отв. ред. акад. М.П. Алексеев и Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 5–20.
2. Алексеев М.П. Теккерей-рисовальщик / М.П. Алексеев // Из истории английской литературы. Этюды. Очерки. Исследования. – Л.: Гослитиздат, 1960. – С. 419–452.
3. Баткин Л.М. Итальянское Возрождение: проблемы и люди / Л.М. Баткин. – М.: РГГУ, 1995. – 448 с.

4. Брагинская Н.В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением / Н.В. Брагинская // Одиссей. Человек в истории. – Т. 6. – М.: Наука, 1994. – С. 274–313.
5. Брагинская Н.В. «Я – кубок Нестора» / Н.В. Брагинская // Декоративное искусство СССР. – 1979. – № 12. – С. 17–22.
6. Брагинская Н.В. *Fata libelli*: Судьба «Картин» Филострата от античности до наших дней / Н.В. Брагинская // Античность в культуре и искусстве последующих веков: Материалы научной конференции ГМИИ им. А.С. Пушкина (1982). – М.: Сов. художник, 1984. – С. 14–41.
7. Брагинская Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н.В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 224–289.
8. Брагинская Н.В. Жанр Филостратовых «Картин» / Н.В. Брагинская // Из истории античной культуры. – М.: Изд-во МГУ, 1976. – С. 143–169.
9. Брагинская Н.В. О композиции «картин» Филострата Старшего / Н.В. Брагинская // Структура текста. Институт славяноведения и балканистики АН СССР. – М.: Наука, 1982. – С. 206–228.
10. Брагинская Н.В. Театр изображений: О неклассических зрелищных формах в античности / Н.В. Брагинская // Театральное пространство: Материалы научной конференции ГМИИ им. А.С. Пушкина (1978). – М.: Советский художник, 1979. – С. 35–58.
11. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.
12. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2000. – С. 5–22.
13. Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва / Леся Генералюк. – К.: Наукова думка, 2008. – 544 с.
14. Герман М.Ю. Импрессионизм: Основоположники и последователи / М.Ю. Герман. – СПб.: Азбука-классика, 2008. – 520 с.
15. Горбачов Д.Є. Малевич та Україна / Д.Є. Горбачов. – К.: СІМ студія, 2006. – 456 с.
16. Данилевский Р.Ю. М.П. Алексеев о взаимосвязях искусств / Р.Ю. Данилевский // Русская литература и зарубежное искусство. Сб. исследований и материалов / Отв. ред. акад. М.П. Алексеев и Р.Ю. Данилевский. – Л.: Наука, 1986. – С. 20–34.
17. Даниэль С.М. Рококо: От Ватто до Фрагонара / С.М. Даниэль. – СПб.: Азбука-классика, 2010. – 336 с.
18. Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 317 с.
19. Иванов Вяч. Поэтика Романа Якобсона / Вяч. Иванов // Якобсон Р. Раболты по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 5–22.
20. Коцюбинська М. Етюди про поезику Шевченка / Михайлина Коцюбинська. – К.: Радянський письменник, 1990. – 272 с.
21. Криворучко А.Ю. Функция экфрасиса в русской прозе 1920-х годов / А.Ю. Криворучко. – Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. – Тверь, 2009. – 23 с.
22. Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 800 с.
23. Поэтический мир прерафаэлитов. Сборник трудов. – М.: Центр книги Рудолино, 2013. – 367 с.
24. Раздольская В. Европейское искусство XIX века. Классицизм, романтизм / Вера Раздольская. – СПб.: Азбука-классика, 2009. – 368 с.
25. Силантьева В.И. Художественное мышление переходного времени (литература и живопись) / В.И. Силантьева. – Одесса: Астропринт, 2000. – 352 с.

26. Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца / Жан Старобинский // Поэзия и знание. История литературы и культуры. – Т. 2. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 600 с.
 27. Тананаева Л. Три lika польского модерна: Выспяньский. Мехоффер. Мальчевский / Л. Тананаева. – СПб.: Алетейя, 2006. – 208 с.
 28. Флакер А. Блок, Беллини, Фра Филиппо-Липпи / Александр Флакер // Живописная литература и литературная живопись. – М.: Три квадрата, 2008. – С. 42–50.
 29. «Шевченко Тарас. Альбом 1845 року» / Авт. проекту, упорядкування, передмови та коментарі С. Гальченко. – Дніпродзержинськ: Видавничий дім «Андрій», 2010. – 260 с., іл. (Факсимільне відтворення).
 30. Якобсон Р. О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников / Р. Якобсон // Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 343–363.
 31. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. Якобсон // Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – С. 145–180.
 32. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
 33. Taylor J.C. Two visual excursions / J.C. Taylor // The language of Images. – Chicago: University Chicago Press, 1980. – 307 p.
- Надійшла до редколегії 7 червня 2015 р.*

УДК 821.111 : 7.034.7 : [82-1]

М. О. Зуєнко

ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ МІФУ В МЕТАФІЗИЧНІЙ ПОЕЗІЇ ДЖОНА ДОННА

У статті аналізуються способи імплементації міфу у творчості Дж. Донна. Предметом дослідження є використання міфологічного матеріалу у творчості письменника. У сучасному літературознавстві питання взаємодії літератури бароко і міфу вивчалися Д. Наливайком, М. Сулимою, П. Михедом, також питання кореляції міфу і літератури стала предметом вивчення зарубіжними дослідниками П. Маккалофом, Д. Колклоу, Ф. Вестом, Д. Гібборі, К. Барроу. Метою нашого дослідження стало міфопоетичне тлумачення кола як циклу життя і динаміка трактування даного міфічного образу на різних етапах творчості Дж. Донна. В ранніх творах образ кола як циклу життя від народження до смерті в розумінні письменника була закритою фігурою. В його релігійних творах це вже коло Бога – безмежне і досконале за своєю формою. Відповідно просторова горизонталь максимально репрезентована в ранніх творах письменника, а просторова вертикаль, з її вищою точкою – Божою благодаттю, стає орієнтиром у період зрілої творчості митця. Взаємодія античної та біблійної міфології, подібність міфологічних тем підкреслюється Джоном Донном на мовному рівні тексту засобом порівнянь, метафор та епітетів.

Ключові слова: міф, міфопоетика, міфологічна тема, ідея, образ, бароко, метафізична лірика.

В статье рассматриваются способы имплементации мифопоэтического анализа текста к творчеству поэта-метафизика Джона Донна. Предметом исследования является использования мифоматериала во всем творчестве писателя. В литературоведении вопрос взаимодействия литературы барокко и мифа изучался Д. Наливайко, М. Сулимой, П. Михедом, а также корреляция мифа и литературы была предметом изучения

П. Маккалофом, Д. Колклоу, А. Гиббори, Ф. Вестом, К. Барроу и др. Целью нашего исследования стало мифопоэтическое понимание круга как цикла жизни и динамика толкования мифического образа на разных этапах творчества Дж. Донна. В ранних произведениях образ круга как цикла жизни от рождения до смерти в понимании писателя был закрытой фигурой. В его религиозных произведениях это уже круг Бога – бесконечный и безупречный. Соответственно пространственная горизонталь максимально представлена в ранних произведениях писателя, а пространственная вертикаль, с ее высшей точкой – Божественной благодатью, является ориентиром в творчестве писателя. Взаимодействие античной и библейской мифологии, сходство мифологических тем подчеркивается Джоном Донном на языковом уровне текста посредством сравнений, метафор, эпитетов.

Ключевые слова: миф, мифопоэтика, мифологическая тема, идея, образ, барокко, метафизическая лирика.

The article deals with the analysis of J. Donne's poetry and its dynamics. The issue of mythopoeia of J. Donne's poetry is under the investigation. This question of the implementation of myth in baroque literature has been widely debated in literary criticism, with scholars such as Peter McCullough, David Coclough, Achsah Guibbory, Colin Burrow, Mykola Sulyma, Dmytro Nalyvayko, Pavlo Mykhed. However, these works have not adequately addressed the issue of implementation of mythic material throughout the whole works of J. Donne and his correlation to national mythology. This paper addresses the issue of circle as the main mythic element of J. Donne's poetry and its interrelation in the interpretation of early cycle of poems "Songs and Sonnets" as the way of human being from the birth to death and in "Holy sonnets", "Devine Poems" as eternal biblical circle as endless life given to man by God as to his creature. In order to reveal the previously misunderstood connections between biblical myth and ancient myth the main argument is that J. Donne saw the some similarities in both mythologies that reveal at the poetical level via simile, epithet and metaphor. The mythic images in his poetry remain stable and simple, but the interpretation of the stories shifts from the earlier period to the last period of his works.

Key words: myth, mythopoeia, mythological theme, idea, image, baroque, metaphysical poetry.

У нашій статті ми намагатимемося висвітлити особливості імплементації біблійного, античного та національного міфу в літературі англійського бароко; об'єктом дослідження стала метафізична поезія Джона Донна.

Творчість англійського письменника-метафізика Джона Донна (1572–1631) увійшла в історію світової літератури як яскравий зразок барокового літературного мистецтва. Більшість дослідників ототожнюють поняття бароко і «метафізична поезія» в контексті англійської національної літератури. Постать Джона Донна є такою ж суперечливою і химерною, як і сама епоха.

В юнацькі роки Дж. Донн отримав ґрунтовну освіту в Оксфордському та Кембриджському університетах, вивчав право в корпорації Лінкольнз-Інн, згодом взяв участь у військових походах. На титульному аркуші одного із сучасних видань творчого доробку письменника можна зустріти анотацію, в якій йдеться про те, що Джон Донн пройшов шлях від «пірата» до настоятеля центрального собору Лондону. Так, у передмові до оксфордського видання проповідей Дж. Донна, упорядник П. МакКаллоф стверджує, що для Джона Донна 1590-х років, письменника-сатирика, його рішення в 43-річному віці прийняти сан священника було б цілковитою несподіванкою, так само таке рішення спантеличило б і його покровителів [8, с. 13]. За іронією долі, в сан священника Дж. Донна посвячував єпископ Лондонський Джон Кінг. На час, коли Джон Донн виконував обов'язки секретаря в будинку лорда-хранителя

державної печатки Томаса Еджертона, Джон Кінг був домашнім священиком. Тому йому була дуже добре відома історія про пристрасну любов поета до шістнадцятирічної племінниці лорда Томаса Еджертона Енн Мор та їх таємна втеча в грудні 1601-го. Єпископ Лондонський знав, що посвячував у сан священика неординарну особистість. Ця подія відбулася 23 січня 1615 року у Великій Каплиці (“Great Chapel”) Лондонського палацу єпископа, що розташовується в північно-західній частині собору Св. Павла [8, с. 17].

Достеменно невідомо, коли Джон Донн прийняв рішення стати протестантським священиком. Існують свідчення про те, що весною 1613 року він розповів про свої наміри в листі до королівського фаворита сера Роберта Карра. Через рік, у листопаді 1614 року Джон Донн зважується на «дорогу» мандрівку до королівського мисливського будинку в м. Ньюмаркет, щоб предстати перед королем Джеймсом із твердим рішенням прийняти священний сан, там же він і отримав схвалення монарха. Він полишав маєток із королівським дозволом та надією на можливе стрімке підвищення. Того ж року в листі до сера Генрі Гудера Джон Донн висловив бажання надрукувати всі свої вірші в окремій збірці як знак прощання з мирським світом, до того як він прийме священний сан (“Letters to Several Persons of Honour”, 1651), проте його плани йшли врозріз із переконаннями покровителів, тому його задум лишився нереалізованим.

У сучасному американському та британському літературознавстві творчість Джона Донна розглядають у контексті епохи пізнього Відродження, ранньої модерної літератури (the Early Modern Literature) та бароко. Дослідники літератури бароко, зокрема Д. Наливайко, М. Сулима, П. Михед наголошують, що мистецтво бароко продукує особливу картину світу і володіє своєрідним механізмом породження текстів, які формують специфічний національний образ мислення. Зокрема, П. Михед зауважує, що бароко стоїть біля витоків новочасної культури: «Однією з найприкметніших рис бароко є його антиномічна природа. Ця антиномія породжена двома гранями свідомості людини XVII ст. Перша – сентенційність, або повчальність, проникливий розум, стоїчна напруга. Друга – це скептицизм, інтерес до самопізнання. Як сказав англійський дослідник Кролл: “XVII ст. – це рівною мірою століття стоїків і лібертенів”» [2, с. 84]. Далі літературознавець пояснює звернення митців бароко до символізму, апелюючи до думки Д. Чижевського: «Натуралізм бароко, а також його символізм – пошуки потаємної, духовної, ідеальної сутності, що лежить по той бік світу конкретних явищ, – наворотала бароко до невідомих раніше нижніх шарів життя, а втому числі до фольклору і народності» [2, с. 85]. Ця особливість бароко, на думку П. Михеда, спричиняє до активного засвоєння, своєрідного каталогізування величезного арсеналу виразних можливостей мистецтв минулого і сучасного.

Сучасні збірки творів Джона Донна розпочинаються із віршів, об’єднаних під загальною назвою “Songs and Sonnets” (укр. «Пісні і сонети»). На переконання літературознавців Нортон Чарльза Еліота, Ловелла Джеймса Расселла, лірика Джона Донна втілює особливості його поетичної доби, які полягають у надмірній чуттєвості, соромітницьких настроях, у пізнанні

невідомих сторін життя, створенні фантастичних химерних образів, різких висловлюваннях та використанні громіздких конструкцій. Разом з тим його лірика вирізняється оригінальністю, вона охоплює всі сфери людського буття – від нижчого до вищого; митець художнім словом змальовує природні почуття, увиразнюючи їх проникливою простотою розмовної мови. Ловелл Дж. Расселл так окреслює величину особистості Дж. Донна-митця: «Як поет він криє в собі «якісь неземні речі», якими володіли перші поети» [9, с. 75].

Дж. Донн у своїх віршах розмірковує про світобудову, призначення людини у світі, про «життя» як найвищу філософську категорію. Як поет він послуговується метричною системою, проте, як зауважує С.Т. Колрідж, щоб читати Донна, «слід вимірювати час і визначати час для кожного слова, вмістом його пристрасті... У віршах, де письменник розмірковує, він цього ж очікує від читача, тому спершу слід оволодіти значенням, щоб пізнати метр» [5, с. 8]. За словами С.Т. Колріджа, Джон Донн – письменник-творець, йому підвладний час. На думку Дж. Донна, у світі править не час і не морок, а любов, яка згладжує всі земні погрішності і є позачасовою категорією. Земний час вимірюється, на думку письменника, наповненістю життя любов'ю. У вірші “The Sun Rising” письменник проголошує: “Love, all alike, no seasons knows, nor clime, / Nor houres, dayes, moneths, which are the rags of time” [6, с. 53] (пер. укр. дослівно: «Любов, все зрівнює, вона не знає ні пір року, ні погоди, / ні годин, днів, місяців, які є мотлохом часу»).

Творчий доробок Дж. Донна складається із любовної і духовної лірики, що становить разом сутність метафізичної поезії. Адже Дж. Донна однаково цікавить, як зовнішня краса людини, так і внутрішня. Лірика Дж. Донна особливо виразно розкривається перед читачем крізь призму міфу. Рання лірика письменника, яка вміщує в себе любовні поезії під загальною назвою «Пісні і сонети» (“Songs and Sonnets”), вирізняється широтою мислення і способами пізнання дійсності. Дж. Донна періоду написання «Пісень і сонетів» цікавить життя у всіх його численних проявах, для нього життя – це навчання, любов і подорожі. В цей період у художньому мисленні митця домінує пантеїстичне вчення, услід за яким всесвіт є ідентичним з Богом, а людина і довколишній світ – божественні за своїм походженням.

У любовній поезії Дж. Донна образ сонця є домінантним. Солярний культ є найдавнішим у первісному суспільстві. Разом з тим природа сонця по-новому була розкрита в XVI–XVII ст. (теорії Коперника, відкриття Галілея, вчення Й. Кеплера). Сонце не є об'єктом поклоніння, а швидше суперником для закоханих: воно розвіює нічні чари. Водночас до сонця письменник добирає такі епітети, як “busy old fool, unruly sun” (укр. дослівно: зайнятий, старий дурень, некероване сонце), “The Sun Rising”. Проте його проміння «священні і сильні»:

The beams so reverend and strong
Why shouldst thou think? [6, с. 53].

У вірші “Song”, який за своїм жанровим змістом належить до любовної сатиричної поезії, містить у собі міфологічні образи та міфологічні мотиви, які дозволяють розкрити провідну тему твору – неможливість існування вірної

любіві. Великий спектр античних і власне уельських міфологічних традицій дозволяють «прочинити» містичну завісу над таємницею кохання. Вірш за жанровою формою подібний заклинання, коли покрокове виконання інструкцій дозволить отримати бажану винагороду. Так, цей вірш у романі англійської письменниці Діани Вінн Джонс «Мандрівний замок Хаула» (1986) став сюжетотвірним і в інтерпретації письменниці був представлений як заклинання, а у фіналі роману, як і в найкращих традиціях Дж. Донна, відбулося викриття жанрової природи цих рядків.

Go, and catch a falling star,
Get with child a mandrake root,
Tell me where all past years are,
Or who cleft the devil's foot.
Teach me to hear mermaids singing,
Or to keep off evy's stinging,
And find
What wind
Serves to advance an honest mind [6, с. 50].

Зі спогадів сучасників поета та літературних критиків можна припустити, що письменник володіє сакральними знаннями, які наближують його за національною традицією до друїдів (слово друїд означає «дуже обізнаний»). Друїди мали великий поетичний дар, а згідно з кельтською мовою, слова «поет» і «пророк» є спорідненими. Його віра в божественну сутність людини як творіння Божого і любов до всього земного зближують його онтологічні знання із пантеїстичними віруваннями. Так, в першому рядку пісні (укр. дослівно: «Піди й злови падаючу зірку») образ зірки як світла асоціюється з непідкупністю і постійністю [3, с. 29]. Проте зірка зникає безслідно із земного краєвиду, так само добро і святість стають невидимими в людському житті.

У другому рядку образ мандрагори використаний автором у значенні продовження людського роду, стає зрозумілим у міфопоетичному контексті. Мандрагора з давніх-давен відома як чарівна рослина, корінь якої за формою нагадує людину. Цій рослині приписували лікарські властивості – як снотворні, так і збуджуючі. Мандрагорі віддавали значну роль під час зачаття дитини. Так, за біблійним переказом мандрагоровими яблуками (плодами мандрагори) користуються Лія і Рахіль (Бут. 30, 14-23). У Давній Греції мандрагору асоціювали з Афродітою і Церцеєю. У середньовіччі мандрагора використовувалась у чародійних приворотних амулетах, її називали «квіткою диявола», «квіткою відьми». В «Енциклопедії символів, знаків, емблем» пропонується наступне тлумачення: «Мандрагора – атрибут Великої Матері, емблема чарівниці Цірцеї, яка перетворювала людей в свиней» [3, с. 309]. Тож не випадковим є наступний рядок пісні, в якому згадується диявол і разом з тим актуалізовано міф про те, як він міг прийняти будь-який образ, проте його завжди впізнавали через розщелину на ногах.

У п'ятому рядку виникає образ русалок, які за міфологічною традицією зваблюють моряків, навмисне призводять до загибелі кораблі. Мотив протистояння спокусі розкривається через образ русалки. Згідно з міфологією, лише одній особі вдалося протистояти русалкам – Одиссею, який наказав усім

мор'ям затулити вуха, а самого прив'язати мотузками до матчі корабля, щоб почути спів русалок і не поплатись за це.

У першому куплеті «Пісні» Джон Дон створив повну картину універсуму – Небо, Земля, Пекло, Море. В усіх просторових координатах за задумом автора панує нині гріх спокуси. В Біблії сказано: «Весь світ лежить у владі Злого» (1 Івана 5:19). Основні теми ранніх віршів митця – насолода, земні утіхи і миттєві розчарування, близькість «стану» до гріховного сприйняття, присутність очевидних доказів про те, що світ влаштований так, що злі і добрі сили незбалансовані і досить часто зло переважає. Добро, яке втілює перша жінка Єва, можна спокусити, і такою є її гріховна природа, яку вже не виправити. Основна ідея вірша – відсутність земного вірного кохання, як і вірної жінки.

Інший етап у творчості Дж. Донна складає його духовна лірика, яка особливо виразно розкривається перед читачем крізь призму біблійного міфу. Біблійний міф є невід'ємною складовою його поезії, особливо у «Вінку сонетів» (“La Corona”), «Священних сонетах», «Літанії», «Богословських дослідях» (“Essays in Divinitie”). Дж. Донн користувався різними доступними для нього виданнями Біблії, проте з 1611 найбільш вживаним серед протестантів став англійський переклад Біблії, відомої як Біблія короля Англії Джеймса I. Вона мала значний вплив на літературу Англії й подальші чотири століття. Даний варіант англійського перекладу Біблії вирізняється мелодійною мовою і наявністю ритму у прозі. Сакралізація слова у творчості Дж. Донна стає одним із важливих засобів нової естетики слова. В художній текст творів бароко Дж. Донна входження Біблії спостерігається на різних рівнях структури художнього твору – мовному, мотивному, образному, сюжетному, тим самим збагачуючи художній текст і увиразнюючи його приналежність до сакральної сфери. Біблію Дж. Донн почасти цитує у своїх віршованих творах не дослівно. 1607–1615 роки він присвячує кропіткому вивченню Біблії, праць Святих Отців Церкви, християнської кабалістики, праць сучасних європейських теологів. Покладені на нього обов'язки королівського священика Дж. Донн виконував з великим успіхом, а свої проповіді, читав так, щоб: “Have a grace to heare, and heare” (дослівно укр. : щоб вони були з благодаттю почуті і сприйняті).

Основне вчення Дж. Донна в розумінні християнського життя полягає в символіці кола. Циклічний міфічний час стає домінантним у побудові часової осі в художній картині світу митця. Так, у проповіді від 18 (21 червня) 1626 року він говорить про коло життя кожного християнина з початковою точкою – народження і діаметрально протилежною їй точкою смерті. Потім новим колом людина рухається до остаточного народження після воскресіння, і це вже коло Бога. Так, у циклі «Священні сонети» (“Holy Sonnets”) основною темою є переживання, покарання за гріх, звернення до вищої сили для навернення на праведний шлях. Провідний міфологічний образ є Покрова. Сонет за жанровою формою є монологом, молитвою і тяжіє на сакральному рівні стати діалогом між серцем віруючого і Матір'ю Божою.

У більш ранніх рукописах даний вірш входить до циклу під назвою «Священні медитації» (медитації як жанр були поширені в XVII ст. в Англії як

віршовані роздуми на релігійні теми, головною темою яких були пошук душевної рівноваги задля відкритого спілкування віруючої людини з Богом).

Першим віршем циклу є “Thou hast made me, and shall thy work decay?” («Невже мене створив Ти, щоб стлівав», пер. Б. Завідняк). Художня картина світу, зображена в цьому сонеті, виразно розкривається через два міфопоетичні образи – Диявола і Бога. Автор вказує на наявність протистояння в душі людини і світі між ними опосередковано через діяння. Міфопоетичний ряд образів, пов'язаний із дияволом, розкривається через образи-символи – “death”, “our old subtle foe”, “hell”, “sinne”, “tempt” (“tempteth me”), “iron heart” (укр. дослівно: «смерть», «наш лихий ворог», «пекло», «гріх», «спокуса», «залізне серце»). З Богом асоціативне коло образів в сонеті розкривається наступним чином: “thy work”, “onely thou art above”, “thy Grace”, “though like Adamant” (укр.: «твоє творіння», «провидіння», «Милість», «Адамант»). У боротьбі зі Злом у контексті вірша людина об'єднується зі своїм Праотцем – Богом у протистоянні зі спільним ворогом.

Адамант у контексті віршу має наступні значення: магніт, тверда непохитна віра; легендарний камінь, якому в XVI ст. алхіміки надавали неабияку значимість і вірили в його незвичайні властивості. В сонеті підкреслюється думка про те, що Божою милістю залізне серце, яке ще вчора відволікалось на всі земні втіхи, сьогодні тяжіє під тягарем гріха і смерті. Як Адамант бере повністю у свій цілковитий полон, так Бог «притягне серце» грішника, заповнивши його увагу. В англійській мові найбільш уживана фразеологічна дієслівна конструкція зі словом “draw” – “to draw attention”. У XVII ст. в релігійних вченнях, молитвах поширеною була настанова: пізнати Бога можна тоді, коли віддати йому усю свою увагу, не відволікатися ні на які думки, у такий спосіб можна очищатися від зла і сягнути священного кола добра. Якщо смерть, яку несе зла сила пов'язана з видихом, то Божа благодать дарує, «вдихає» (“draw” – укр. «вдихати») життя у «залізне серце».

Невже мене створив Ти, щоб стлівав?
Направ мене, о поспіши ж бо знов,
Надійде смерть, не випустить з оков,
Де втіхи, що їх вчора скуштував;
Незрушний, безнадійний стежить став,
Як смерті погляд по мені пройшов,
І жахом плоті ріс, і вис, мов ров,
Спустошивши аж до пекельних лав.
Зна Тебе у висотах моя душа,
Молю їй встати, хай же знову зрить!
Та хитро ворог давній спокуша,
Що мені не в силі звестись ні на мить.
Покрова Ласко! – можеш тільки Ти
Магнітом серце з кричі притягти! [1]

Таким чином, міфологічна думка в англійському літературному бароко сконцентрована навколо таких метафізичних проблем, як таємниця народження і смерті, доля. Властивий міфу розвиток подій по колу, циклічність характерні й творчості Дж. Донна в цілому. Рух по колу від народження до смерті є константним у втіленні світоглядних позицій автора в ранніх творах, зокрема в

циклі «Пісні і сонети». У зрілій творчості митця, в його віршах на релігійну тематику коло життя набуває безкінечної і досконалої форми – кола Бога. У віршах на релігійну тематику у Джона Донна міфопоетичні образи і мотиви гріха, одвічної боротьби між Добром і Злом, Богом і Дияволом розкриваються через порівняння, запозичені із античної міфології та алхімічних вчень. Перехід душі людини на новий рівень життя вічного – кола безкрайого у Джона Донна пов'язане із магічним словом «трансмігація» (transmigration), каменем Адамантом. Просторова горизонталь максимально відкрита для людини у творах Джона Донна; просторова вертикаль, і природна і благодатна, відкриється для людини віруючої і є її орієнтиром. Для досягнення вищої точки вертикалі – Благодаті Божої людина, на переконання барокового митця, мусить постійно бути в русі. Міфотема мандрівництва (географічного і сакрального) є провідною у творчості Дж. Донна. За задумом барокового письменника, рух є пробудженням від сну, а отже кроком від смерті, тобто шляхом до Дому Божого (a morte, in morte, per mortem – від смерті, в смерті, смертю).

Бібліографічні посилання

1. Донн Дж. Вибрані поезії [Електронний ресурс] / Джон Донн [пер. з англ. Богдан Завідняк] // Всесвіт. – 2008. – Режим доступу до журналу: http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=936&Itemid=41
2. Михед П.В. Пізній Гоголь і бароко: українсько-російський контекст / П.В. Михед. – Ніжин: Аспект-поліграф, 2002. – 208 с.
3. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / [сост. В. Андреева и др.] – М.: Локхид, 1999. – 576 с.
4. Bloom H. John Donne: comprehensive research and study guide / Harold Bloom. – New York: Infobase Publishing, 2009. – 120 p.
5. Coleridge S. T. Notes Theological, Political, and Miscellaneous / Samuel Taylor Coleridge. – London, 1858. – P. 249, 250.
6. Donne J. The Complete English Poems / John Donne [ed. by C. A. Patrides]. – London: Everyman's Library, 1991. – 570 p.
7. Edwards D. John Donne: Man of Flesh and Spirit / David Edwards. – London: Bloomsbury Publishing, 2002. – 570 p.
8. Oxford Edition of the Sermons of John Donne. Volume I: Sermons Preached at the Jacobean Courts, 1615-1619/ ed. by Peter McCullough. – Oxford: Oxford University Press, 2015. – 368 p.
9. Poems of John Donne from the text of the edition 1633 revised by James Russel Lowell. With the various readings of the seventeenth century/ [preface, an introduction, and notes by Charles Eliot Norton]. – New York: the Grolier Club, 1895. – Vol. 1. – 450 p.

Надійшла до редколегії 25 травня 2015 р.

В. П. Казарин, М. А. Новикова

**АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ
(К постановке проблемы)**

Стаття досліджує паралелі та аналогії поміж «Божественною комедією» Данте й лірикою А.А. Ахматової 1910–1920-х років. Спеціальний акцент зроблено на «Кримському Тексті» А.А. Ахматової, його текстових та позатекстових реаліях і символах у Дантовому історичному й метафізичному контекстах. Запропоновано нові методи їхнього вивчення. На рівні реалій дантовські мотиви втілюються в бахчисарайському топосі, як текстовому (локативи), так і «позатекстовому» (пейзажі власне Бахчисарая, його долина й навколишні скелі). Кільце цих скель, їх виступи нагадують форму Дантового Пекла. Перегукуються з Данте й ахматовські образи-символи «воріт», «щаблів» та ін. У цілому «золотий» Бахчисарай набуває в Ахматової вигляду і пекельного, і райського міста. На рівні сюжету дантовські мотиви реалізуються в темпоральних образах-символах і в загальному сюжеті чудесної зустрічі-прощання навік. До таких образів-символів часу увійшли нічні «зірки», вечірнє «царство тіні», колорати «червоний» (як колір заходу) і «золотий» (як колір сонця). Сюжет зустрічі-прощання конкретизується у просторі як шлях до Земного Раю і сходження в Пекло, а в часі як сон вічного щастя (Рай), що переходить у пробудження – вічну розлуку (Пекло). На персонажному рівні Дантові мотиви озиваються проекцією всіх ліричних героїв бахчисарайського вірша на героїв поеми Данте. Тут і пара «Він–Вона», що проектується на Паоло та Франческу, й інші пари – Поетів (Вергілій–Данте; Державін–Пушкін; Ахматова–Недоброво). Ці проекції завершує образ Муз (Музи): і дантовський, і пушкінський («шанувальник муз»), і ахматовський (через образ «смаглявої» Осені).

Ключові слова: Анна Ахматова, Микола Недоброво, Данте, «Божественна комедія», Крим, Бахчисарай, Кримське ханство, 1910–1920-ті роки, I Світова війна, передреволюційна епоха, «Кримський Текст» Ахматової, історичний (темпоральний) аспект, географічний (локальний) аспект, композиція й сюжетика, нові підходи.

Статья исследует параллели и аналогии между лирикой А.А. Ахматовой 1910–1920-х годов и «Божественной комедией» Данте. Специальный акцент ставится на «Крымском Тексте» А.А. Ахматовой, его текстовых и затекстовых реалиях и символах в Дантовом историческом и метафизическом контекстах. Предлагаются новые методы их изучения. На уровне реалий дантовские мотивы воплощаются в бахчисарайском топосе, как текстовом (локативы), так и «затекстовом» (пейзажи самого Бахчисарая, его долина и окружающие скалы). Кольцо этих скал, их уступы прямо напоминают воронку Дантова Ада. Перекликаются с Данте и ахматовские образы-символы «ворота», «ступени» и др. В целом «золотой» Бахчисарай приобретает у Ахматовой облик и адского, и райского города. На уровне сюжета дантовские мотивы реализуются в темпоральных образах-символах и в общем сюжете чудесной встречи-прощания навек. В число таких образов-символов времени вошли ночные «звезды», вечернее «царство тени», колораты «красный» (как цвет заката) и «золотой» (как цвет солнца). Сюжет встречи-прощания конкретизируется в пространстве как восхождение к Земному Раю и нисхождение в Ад, а во времени – как сон вечного счастья (Рай), переходящий в пробуждение – вечную разлуку (Ад). На персонажном уровне Дантовы мотивы отзываются проекцией всех лирических героев бахчисарайского стихотворения на героев поэмы Данте. Здесь и пара «Он–Она», проецирующаяся на Паоло и Франческу, и другие пары – Поэтов (Вергилий–Данте; Державин–Пушкин; Ахматова–Недоброво). Эти проекции завершает образ Муз (Музы): и дантовский, и пушкинский («поклонник муз»), и ахматовский (через образ «смуглой» Осени).

Ключевые слова: Анна Ахматова, Николай Недоброво, Данте, «Божественная комедия», Крым, Бахчисарай, Крымское ханство, 1910–1920-е годы, I Мировая война, предреволюционная эпоха, «Крымский Текст» Ахматовой, исторический (темпоральный) аспект, географический (локальный) аспект, композиция и сюжетики, новые подходы.

The paper investigates parallels and analogies between A. Akhmatova's lyrical pieces of the 1910–1920-ties and Dante's "Commedia Divina". New biographical and poetological research strategies have been suggested and probed. On the referential level Dantean motives are implemented in Bakhchisarai topos, both textual (locatives) and extra-textual (Bakhchisarai valleys and rocks). The ring of these rocks, their ledges bring forth direct associations with Dante's Inferno. In the same way Akhmatova's symbolic images of «valley», «eagle», «portal» etc. resemble similar Dante's image. On the whole «golden» Bakhchisarai of Akhmatova's short poem appears both as infernal and celestial town. On the plot level Dantean motives are manifested in temporal imagery and in the plot of magic love meeting, with parting for ever. Among these temporal images we can see «stars» for night, «golden» for sunny day, «red» (the sunset colour) and «the reign of shadow» for evening. In space, the meeting-and-farewell plot may work as a dream of eternal happiness (Paradise), turning into waking up for eternal departure (Inferno). On the characterological level Dantean motives transform all personages in Akhmatova's poem into a projection to those of Dante's Commedia Divina. Thus, Akhmatova's «He–She» lyrical pair can be projected upon Paolo and Francesca, just as pairs of Poets (Virgil–Dante, or Derzhavin–Pushkin, or Akhmatova–Nedobrovo). These projections are crowned with Muse (or Muses) – Dantean, Pushkin's and Akhmatova's spiritual symbol.

Key words: Anna Akhmatova, Nicholas Nedobrovo, Dante, the Crimea, Bakhtshisarai, Tatarian Khanate, 1910–1920-ties, Pre-Revolutionary and World War I years, The Crimean Text, historical (temporal) aspect, geographical (local) aspect, composition and plot, new research strategies.

Прелиминарии. С 2013 года авторы настоящего сообщения работают над темой «Ахматова и Крым». Работа эта сфокусирована не только на «крымских текстах» поэта (образующих в совокупности большой ахматовский «Крымский Текст»). Не менее важны широкие поэтические контексты и «затекстовые» реалии крымской (и более того – европейской и евразийской) жизни в эпоху Анны Андреевны Ахматовой. Это люди, места, события, проясняющие ее строки или сам ее внутренний мир, «космос» ее души. Оттого привычный уже для ахматоведов метод реального комментирования сомкнулся для нас с не менее известным (но существовавшим как бы автономно) методом комментирования поэтологического. Показать и пояснить их взаимосвязь как раз и стало целью наших разысканий. Иногда связь эта выглядит самоочевидной. Однако зачастую ее изучение ставит перед исследователем новые задачи, даже, рискуем сказать, новые загадки. Таким, в частности, оказалось «крымское» ответвление темы «Ахматова и Данте». Об исключительной роли Данте (как и Шекспира, как и Пушкина) для картины мира в творчестве – и биографии! – Ахматовой ученые уже писали [см.: 3]. Но привязка ахматовской дантеаны именно к Крыму, к «крымской» Ахматовой может показаться лишь данью местному литературоведческому патриотизму. Приходится начать поэтому с подтверждений самой возможности, – более того, необходимости, – исследовать тему в указанном ракурсе. Ракурс этот не был нами «выдуман» – он самопроявился в процессе работы над херсонесскими, евпаторийскими, севастопольскими и бахчисарайскими страницами

ахматовского творческого и жизненного пути. Перечислим для начала простые – и вполне объективные – внешние факты, показывающие, что дантовские сюжеты у Ахматовой были изначально не чужды сюжетам крымским.

1. История. Крым для России Нового времени выступал не только как новая «российская Эллада», но и как новая «российская Италия». Новообретенная (с XVIII века) «крымская Эллада» поддержала социокультурный статус России, введя ее в круг европейских государств первого ранга, имевших собственную античность и унаследовавших ее, античности, юридические, политические и культурные принципы. Но и «крымская Италия» исполняла далеко не одну лишь декоративно-эстетическую функцию – стилизацию новых поместий, парков, вилл и дворцов Крыма в духе итальянского Ренессанса. (Хотя, – заметим, – стилизация эта дожила до советских времен «курортного строительства» в Крыму и их пережила.) Однако «итальянская» утопия Крыма, подобно утопии «эллинской», реализовывала гораздо более мощный проект. Она вводила Россию в ряд авангардных держав не только Старого Света, но и Света Нового. Она, конечно же, означала колониальную экспансию. Этого понятия в XVIII веке не боялись ни «просвещенные» Англия, Франция, Голландия, ни «христианнейшая», насквозь католическая Испания. А не боялись они потому, что за программой колонизации – для них! – возвышалась другая, куда более грандиозная миссия: христианизация языческого, «ложного» космоса и/или открытие и утверждение космоса «истинного», библейского, «правоверного». Европейцы ехали в «новые света», чтобы, пройдя через Ад войн и Чистилище «освоения» духовной «целины», вернуться в Рай человеческой первоистории – или даже до-истории – в мир, не испорченный европейской цивилизацией ни снаружи, ни изнутри. В сущности, ренессансные «первопроходцы» Европы, отплывавшие «за моря» (over seas), шли по Дантову маршруту. Но и «первопроходцы» российского Крыма ощущали себя героями существенно схожего сюжета, – даром, что Данте был активно включен в культурный мир восточно-европейского [5; 7; 13] и центрально-европейского [10; 12] славянства достаточно поздно – не раньше конца XVIII – начала XIX веков.

Излишне напоминать, что Италия (как средиземноморская, так и «черноморская» – побережье Крыма и Северного Причерноморья) была стартовой площадкой этого «хождения» в иномирие. Таким образом, история крымских итальянцев, от колоний Венеции и Генуи Средних веков* до мощной культурной диаспоры в веке XIX и даже в начале XX, связывала крымско-российский топос не просто с западноевропейским, а и с библейским топосом и

* Необходимо различать конкретную политико-экономическую хронику «крымской» Венеции и Генуи – хронику, весьма далекую от восхождения к вершинам человеческого духа, – и «упрямый замысел Творца» (Б. Пастернак), превращавший локальные, своекорыстные военные колонии в универсальные культурные и духовные форпосты. Политико-экономическая жизнь Дантовой Флоренции или Равенны также не очень-то напоминала Земной Рай в поэме Данте. Но создана была его «райская» панорама именно на той, «реальной» историко-географической почве.

хроносом. Ахматова могла не знать об этом лично. Но об этом знала и помнила «память» ее «культуры» (М.М. Бахтин).

2. География. Не удивительно, что сами итальянцы (как и последующие «итальянизированные» россияне) Крыма отмечали поразительные параллели между крымской природой, крымскими ландшафтами – и ландшафтами итальянскими. Отмечали – и в меру возможностей этот эффект «крымской Италии» усиливали собственными трудами: хозяйственными, с одной стороны, культурными, – с другой. Здесь не место подробно останавливаться на геофизических причинах такого сходства. Ученые-геоморфологи уверены: «случайных» подобий среди ландшафтов Земли не бывает. Все они восходят к неким единым (хотя бы и чрезвычайно древним) геологическим процессам. Кавказ – Крым – Передняя Азия – Балканы – Апеннины обнаруживают черты природного родства благодаря родству своей физико-географической «биографии». Культура же их обитателей акцентировала это родство, переводя физические объекты в метафизические символы – гор и моря, вулканов и пещер, лесов и высокогорных степей. Способы аграрного хозяйствования, культура строительства, специфика промыслов и ремесел «аукались» у этих регионов не случайно, а системно.

В творчестве Данте его родная Флоренция представляет за всю Италию, Италия – за весь «крещеный мир». Одновременно Данте помнит и про исламских полководцев (например, у него фигурирует султан Египта и Сирии XII века Юсуф ибн Айюб, известный в Европе как Саладин) и ученых (скажем, он называет персидского философа и врача X–XI веков Али ибн Сину, которого мы знаем как Авиценну). Вводя в католическое загробье свой Лимб – особую зону праведников и героев нехристианского мира, – Данте по-своему решал трудную мировоззренческую проблему его эпохи: какова эсхатологическая перспектива у народов и людей «хороших», но «не наших»? (Для многоконфессионального Крыма проблема эта тоже никогда не была отвлеченной, схоластической.) Однако без особых натяжек можно утверждать: гигантская территория Дантова загробья – это своего рода теологический «остров Крым». Экспериментальное поле истории (и метаистории), транснациональной и даже запредельной, где с неслыханной остротой сфокусировались земные победы и поражения духа, земная подлость и земное подвижничество, сформировалось тысячелетнее «население» святых и проклятых – носителей конкретных «региональных» имен и биографий, но при этом фигур вселенской, общечеловеческой значимости.

Опять-таки, легко увидеть: такая модель одинаково работает на суперзнаковых пространствах и дантовской «Божественной комедии», и ахматовской «Поэмы без героя», и булгаковского «романа без окончания» «Мастер и Маргарита». В то же время «реальная» история знает подобные пространства со сгущенной символикой, притом в «реальных» географических координатах. Достаточно указать на «святые» города, «святые» острова или полуострова (тот же Афон), целые края. Обратнo-симметрично им во всемирной истории культуры существовали и регионы «проклятые».

Для Ахматовой естественно было воспринять как «райскую», так и «адскую» символику внутрикрымского пространства, поскольку аналогичной символикой было уже наделено пространство петербургское. Амбивалентный символический код Петербурга разработан еще в «Медном всаднике» Пушкина. Серебряный век лишь довел до виртуозной детализации пушкинскую традицию. Бахчисарайское стихотворение Ахматовой «Вновь подарен мне дремотой...» последовательно разгружает ахматовский Бахчисарай от пушкинских коннотаций. Потому-то их отсутствие становится заметным минус-присутствием и Бахчисарай включается в ряд «золотых» городов мира – «небесных градов» на Земле. Подобные «райские» города имеют неперенный вариант «города-сада». (Ср. символику Царскосельских садов у Ахматовой или ее же – явно диспропорциональный «нелитературному» Летнему саду Петербурга – сказочный Летний сад. Эту последнюю трансформацию независимо друг от друга проследили сразу трое ученых [8; 14; 15].) Поэтому есть своя логика в том, как почти лишенный зелени «реальный» Бахчисарай 1916 года приобретает у нашего поэта и «пеструю ограду» из цветов в Ханском дворце, и «красные листья», которыми город усыпает прощальный путь героини и ее друга. В итоге и Бахчисарай становится подобен Земному Раю – завершению Чистилища у Данте. Таким образом, пространственные крымские образы у Ахматовой тоже выводят ее к Данте. Подчеркнем еще раз: выводят они не на уровне прямолинейных цитат или аллюзий, а на гораздо более глубоком структурном уровне – всей картины ее крымского мира-мифа.

Впрочем, отыщутся у Ахматовой и прямые (но, конечно, не прямолинейные) аллюзии. В 1916 году, приехав в Бахчисарай, Ахматова будет поражена, столкнувшись с этим воочию, как напоминают (хоть и в уменьшенном виде) близлежащие крымские долины – Бельбекская (там она гостила на даче у Юнии Анреп), Качинская и другие – дантовские долины Тосканы или той же Умбрии. Их Анна Андреевна объехала в Италии, путешествуя еще в 1912 году. То, что в ее сознании 1916 года эта итальянская аналогия продолжала присутствовать, подтвердит сама Ахматова через 50 лет – в известной дневниковой записи, сделанной вечером 3 декабря 1964 года в поезде, на подъезде к Риму: «**Все розово-ало, похоже на мой последний незабвенный Крым 1916 года**, когда я ехала из Бахчисарая в Севастополь, простившись *навсегда* с Н. В. Н.<едоброво>, а птицы улетали через Черное море (оба курсива А.А. Ахматовой, жирный шрифт наш. – Авт.)» [1, т. 6, с. 319]. Мало того. В художественном восприятии Ахматовой, подготовленном беседами с М.Л. Лозинским, будущим переводчиком «Божественной комедии», о Данте настойчиво говорил причудливый ландшафт самого Бахчисарая. Как известно, весь старый город был построен на дне достаточно глубокого, узкого и очень живописного ущелья. Края этого ущелья, вкруговую охватывая древнюю столицу крымских татар, круто поднимаются в небо как со стороны Ханского дворца, так и на противоположной стороне.

Таким образом, царскосельский «орел» с далекого континентального Севера действительно должен был «слетать» в экзотические низины восточной столицы. И одновременно авторская оптика начинает перемещаться по

вертикали: вверх-вниз. Поскольку же и символы ахматовского стихотворения – «дремота», «долина», «дно», «прощальная боль», «память», «ступени», «царство тени» и «звездный рай» – явно напоминают символический словарь Данте, все это, вместе взятое, позволяет говорить о том, что в сознании поэта 1916 года не могли не воскресать «тьма долины», «давний ужас», «память», «сон», «холмное подножье», «восхождение к выси», «звезды» и «вечные селенья» из панорамы дантовского «Ада» [Ад; I; 3, 6, 11, 13, 38, 77, 113].

3. Сюжетика. Мы убедились, что к Данте уводят и ахматовские сюжетные мотивы, связанные с Крымом, в том числе с Бахчисараем. Это особенно ясно обнаруживает анализ ахматовской поэтической композиции. Выстроим для большей наглядности ее схему, отмечая совпадения или сходство.

1) В I песне первой части «Божественной комедии» действие начинается во «тьме долины» «ночью безысходной» [Ад; I; 3, 21]. В итальянских дневниковых записях Ахматова комментирует свое крымское прощание «навсегда» с другом, уходящим в «царство тени». Это же прощание образует также финал бахчисарайского стихотворения. Специально оговариваются при этом признаки неотвратимо наступающей ночи [7, с. 116].

2) В начале Дантовой поэмы герой (Поэт) «утрачивает правый путь», заблудившись в «сумрачном лесу» [Ад; I; 2, 3]. В конце бахчисарайского текста герой (Поэт) «прощается» с героиней и «уходит» в «царство тени». Оттуда (в мире данного текста) уже нет возврата. О безвозвратности дороги на тот свет вообще и в Ад в частности постоянно напоминают герою-Поэту и у Данте многочисленные персонажи «Божественной комедии».

3) Путь лирического героя и его проводника по загробью (оба – Поэты) в I части у Данте – это спуск вниз, на дно адской воронки. Лишь затем герой поднимается вверх, по уступам до сада – Земного Рая и, наконец, по небесным сферам Рая. У Ахматовой героиня и герой (оба – Поэты) сначала спускаются из «звездного рая» в сад ханского дворца; потом «слетают» вместе с «орлом Екатерины» – «на дно долины» перед дворцом. Уже после этого оба они оказываются на некоей «лестнице», ступени которой «посыпаны» «красными листьями». Там и происходит их прощание.

4) Каждая из трех частей «Божественной комедии» завершается финальным стихом с обязательным упоминанием «солнца» и «звезд». Их «в первый раз» когда-то «Божественная двинула Любовь» [Ад; I; 37–40]. То есть все происходящее венчается переключением сюжета в космические масштабы и вводом мотива любви – двигателя всего сущего («...Любовь, что движет солнце и светила» [Рай; XXXIII; 145]).

Бахчисарайское стихотворение включает строка, где речь идет обо «мне» (то есть о Поэте-женщине) и о «тебе» (то есть о Поэте-мужчине), а также о всепобеждающей любви между ними («утешный мой»). «Утешный» – слово не только из личного любовного словаря Ахматовой. Оно почерпнуто еще и из словаря надличного – церковного, библейского. «Утешительница» – именование одной из особенно чтимых икон Богоматери (а Бахчисарай и его «долину» осеняет икона Бахчисарайской Божьей Матери – на скале у

лестницы, ведущей в Успенский монастырь); «утешают» народ ветхозаветные пророки и т. д. Соответственно, и дантовская «Любовь» не отрывается от реальности, но поднимается над фигурой реальной Беатриче Портинаре – юной флорентийки, дочери одного из друзей отца Данте, безвременно умершей за 20 лет до времени действия поэмы, а до того виденной Данте всего лишь четыре раза. По сути, «канонизирует», освящает Беатриче именно эта – «не осуществившаяся» на Земле – любовь. Но разве не то же можно сказать о «царскосельско-бахчисарайской» любви Ахматовой и Н.В. Недоброво?

5) Так герой и героиня Ахматовой оказываются помещенными в пространство, зеркальное (то есть симметрично-обратное) пространству героя и героини Данте. В жизни у Данте заболела и раньше срока умерла его «алмазная донна» Беатриче. В жизни Ахматовой болеют туберкулезом оба, и Она, и Он, а покидает земное бытие раньше срока молодой Николай Недоброво. Душевные миры обоих авторов – это миры индивидуального стоицизма, но над-индивидуального внутреннего подвига. Дантовская любовь кончится не мирной женитьбой, а ссылкой Поэта из родной Флоренции. Ахматовский «роман» с Н.В. Недоброво завершится неблагоприятной совместной поездкой их обоих из Бахчисарая куда-нибудь в мирную историко-культурную Европу (вспомним поездку в Италию толстовских героев – Анны Карениной и Вронского). Он завершится военным Севастополем 1916 года – кануна революции, – и голодной Ялтой 1919-го.

6) Отсюда – сходство, но и разница образа Музы у трех Поэтов. Между прочим, образ этот появляется у них как раз ко времени политических катастроф: ссылки и эмиграции Данте, заочно приговоренного к смертной казни; смерти в разгар гражданской войны Н.В. Недоброво, а вскоре в эмиграции (в Италию!) смерти от той же чахотки его красавицы-жены; отказа самой Ахматовой от внешней эмиграции, однако внутренней высылки ее на обочину современной русской («советской») поэзии – ссылки в молчание, беспечатье и постепенное утопление живой Ахматовой в прошлом, в Серебряном веке.

Данте свою гражданскую казнь к моменту создания поэмы уже пережил. Ахматовой такая казнь (которую dokonчит пресловутое «ждановское» постановление 1946 года) еще предстоит. Однако оба поэта рано – и насильственно – вычеркнуты из живого литературного процесса. Поэтому у них обоих апелляция к Музе делается воззванием к инстанции более высокой, чем земная власть. Муза должна подтвердить то, чего не может подтвердить ни один смертный: избранничество, сверхчеловеческие полномочия (но и обязанности) этих поэтов. У Ахматовой такая Муза появится в стихах, начиная с 1924 года, – после заключительной схватки «старого» и «нового» миров в Крыму. Н.В. Недоброво встретит появление этой Музы на пороге собственной смерти, в 1917–1919 годах. У Данте уход в нечеловеческие измерения (а соотечественники верили в его загробные странствия буквально) начинается со своеобразной «молитвы», обращенной к Музе. Но там и тут появление Музы, вдохновение от Музы (не из человеческого источника) – последний шанс для поэтов также и на посюстороннее, земное оправдание их жизни и творчества.

«Дальнейшее» (цитируя «Гамлета») – уже область чистой веры, прямого предстояния Божеству, а для Ахматовой и Н.В. Недоброво – область «молчания».

Вместо заключения. Высказанные здесь соображения не «закрывают» заявленную тему, а как раз «открывают» дополнительные подступы к ней; не пресекают, а стимулируют дальнейшие аналитические труды и методологические поиски. Среди прочего, «крымская дантеана» Ахматовой переосвещает многие «некрымские» ее тексты – или многие стороны текстов крымских. Скажем, делается бесспорным тот факт, что «Вновь подарен мне дремотой...» и как текст, и как «затекст» состоит отнюдь не из легкозаменяемых, сугубо внешних импрессий от «золотой» ханской столицы. (А такой вывод могли бы сделать исследователи-тюркологи.) Наоборот: все слова текста, все детали «затекстовой» картины Бахчисарая в высшей степени архетипичны, а потому и «дантеподобны». Таковы «дремота», «золото», «рай», «звезды», «ограда», «вода», «орел», «дно», «долина», «ворота», «бронза», «смуглота» и «красный» цвет, «ступени» и «листья»...

Еще одна параллель – неожиданная и бесспорная. Франческа да Римини и Паоло Малатеста, вечные дантовские влюбленные, даже в Аду вместе несутся во тьме, как стая птиц осенью. Так же носятся во втором кругу Ада прочие жертвы любви-страсти. Но вспомним цитировавшееся нами выше итальянское ахматовское воспоминание 1964 года об осеннем Крыме и улетающих через Черное море журавлях. Оно прямо накладывается на «журавлиные стаи» из пейзажа Данте*.

Таким образом, все бахчисарайские подробности, якобы сугубо «местные», пригодные только внутри сугубо личного «сюжета для двоих», разрастаются до всевремени и всепространства. Но разрастаются, не теряя

* Оригинал: "E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga, / cosi vid'io venir, traendo guai, / ombre portate dalla detta briga <...>" (Inferno, V, 46-49). Подстрочный перевод: «И словно журавли (Так! – Авт.) летят, распевая свои причитанья (жалобные песни), / вытягиваясь в воздухе длинной чередой (полосой), / так, я увидел, летят по кругу причитающие (голосающие) стаи теней, / уносимые упорным ветром <...> (Перевод наш. – Авт.)». Украинский перевод Максима В. Стрихи: «Мов журавлина згряя нездужала / у довгому ключі курличе тужно, / так і вони жалілися немало, / ці тіні, вітром несені навкругно <...>» [3, с. 78]. Русский перевод Михаила Лозинского: «Как журавлиный клин летит на юг / С унылой песнью в высоте надгорной, / Так предомной, стена, несясь круг / Теней, гонимых выюгой не оборной <...>» [2, с. 96]. Стоит отметить чисто дантовское (и как бы «предахматовское») сочетание точных «реалий» второго круга Ада, где мучаются сладострастники, многовековой символики и провиденциальной метафизики. Реалии – это тьма, погребальный вой-заплачка грешников и несущий их круговой вихрь. «Столбовые» порывы ветра (или выюги) в фольклоре всей Европы – знак разгула бесовских сил. У Пушкина в «Бесах» (1830) и тучи «выются», и выюга «кружит», ибо бесы, которые тоже «закружились» и «мчатся» «рой за роем», «будто листья в ноябре», – толи «домового хоронят», толи «ведьму замуж выдают» [9, т. III, с. 176–177]. Профессор В.С. Непомнящий проницательно заметил, что созданы эти строки Болдинской осенью накануне свадьбы самого Пушкина [6, с. 163]. В связи с этим знаменателен и ветер, внезапно возникающий в конце бахчисарайского стихотворения Ахматовой, – ветер, срывающийся откуда-то сверху, с окружающих высот (поскольку «на дне долины», где стояла гостиница, недельный приют героя и героини, ветра быть не могло: долина для этого слишком глубока). Если допустить, что Он и Она (несмотря на умолчание) все же поднимались к Успенскому монастырю, возвышающемуся над бахчисарайской долиной, – метафизичность этого ветра, как и его роль завершителя сюжета, делается очевидной. Наконец, появляется мотив «свадьбы навыворот», «псевдовенчания». Мотив этот также связует «подставную» помолвку Паоло и Франчески – и мнимое «свадебное путешествие» Ахматовой и Н.В. Недоброво.

(подчеркнем это) «свежести» мгновенных «чувств» и «остроты» документального «зрения». Так же можно охарактеризовать и поэтику Данте*.

В свете всего сказанного становится понятной вызывавшая ранее недоумение у исследователей двойная адресация Ахматовой стихотворения «Вновь подарен мне дремотой...» – и Н.В. Недоброво (что было вполне естественным), и М.Л. Лозинскому (что до сих пор было трудно объяснить) [см.: 11]. Отсюда следует несколько необходимейших, на наш взгляд, заданий на будущее.

1. Неизбежно и неотложно придется разрабатывать микро- и макроанализ ахматовской проблематики и поэтики – оба типа анализа не порознь, а в синтезе.

2. Историко-литературные разыскания рискуют завязнуть в мелочах без метаисторического аспекта. Однако философия, метаистория, даже метафизика, которые все решительней вторгаются в ахматоведение, также рискуют обернуться отвлеченным (и субъективным!) умствованием без погружения в то, что еще недавно снисходительно именовали «литературным краеведением» – и что на самом деле составляет прочный фундамент всякого «литературного духоведения».

3. Наконец, требует постоянной взаимокорректировки региональный, национальный, полинациональный и универсальный аспекты «науки об Ахматовой» (как и о любом другом крупном социокультурном явлении). Наш поэт, думается, был похож на собственную Музу. «Милая гостья с дудочкой в руке», херсонесская купальщица, евпаторийская гимназистка, бахчисарайская и севастопольская измученная женщина не заслоняют, а готовят преобразование в ту, что «откинет покрывало», посмотрит внимательным взглядом и на своих современников, и на «гостей из будущего» – и оставит нам такие страницы, которые предстоит разгадывать еще не одному поколению читателей и исследователей.

Библиографические ссылки

1. Ахматова А.А. Собр. соч.: В 6 т. / А.А. Ахматова. – М.: Эллис Лак, 1998–2002; Т. 7 (доп.). – 2004.
2. Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия / Вступительная статья Б. Кржевского. Переводы с итальянского А. Эфроса, М. Лозинского. Иллюстрации Гюстава Доре // Москва: Художественная литература, 1967. – 686 с., 13 л. ил. – (Серия «Библиотека всемирной литературы»).
3. Данте Аліґ'єрі. Божественна комедія. Пекло / Перекл. М.В. Стріха. – Львів: Астролябія, 2013. – 352 с.
4. Кихней Л.Г. Функции шекспировских и дантовских мотивов в поэзии Анны Ахматовой / Л.Г. Кихней // Русская литература: Историко-литературный журнал. – СПб. – 2014. – № 2. – С. 156–176.
5. Кочур Г.П. Данте в украинской литературе / Г.П. Кочур // Дантовские чтения. 1971 / Под общей редакцией Игоря Бэлзы. – М.: Наука, 1971. – С. 181–203.

* См. аналогичную характеристику у Томаса С. Элиота: Eliot T. S. Dante / T. S. Eliot // Selected Essays. New Edition. – N.-Y.: Harcourt, Brace&World, Inc., 1967. – P. 202–203.

6. Непомнящий В.С. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. Изд. 2, доп. / В.С. Непомнящий. – М.: Сов. писатель, 1987. – 448 с.
7. Новикова М. Українська «Божественна комедія» / Марина Новикова // Сучасність. – 1995. – № 5. – С. 62–64.
8. Пахарева Т.А. «Летний сад» А. Ахматовой: (анализ стихотворения) / Т.А. Пахарева // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – С. 91–100.
9. Пушкин А. С. Полн. Собр. соч.: В 10 т. – Изд. 2. – М.: АН СССР, 1957–1958.
10. Ритчик Ю. И. Заметки о Врхлицком как дантологе / Ю. И. Ритчик // Дантовские чтения. 1971 / Под общей редакцией Игоря Бэлзы. – М.: Наука, 1971. – С. 220–228.
11. Рубинчик О.Е. «Уж не Лозинский ли?»: Об адресате ряда стихотворений Анны Ахматовой / О.Е. Рубинчик // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 12. – Симферополь: Бизнес-Информ, 2014. – С. 107–117.
12. Савримович Э. Словацкий и Данте / Эугениуш Савримович // Дантовские чтения. 1971 / Под общей редакцией Игоря Бэлзы. – М.: Наука, 1971. – С. 204–219.
13. Стріха М. Данте й українська література: досвід рецензії на тлі «запізнілого націєтворення» / Максим Стріха. – К.: Критика, 2003. – 162 с., ил.
14. Темненко Г.М. К вопросу о традициях классицизма в поэзии А. Ахматовой: (стихотворение «Летний сад») / Г.М. Темненко // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – С. 100–113.
15. Цивьян Т.В. Об одном ахматовском пейзаже / Т.В. Цивьян // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 7. К 120-летию со дня рождения поэта. – Симферополь: Крымский Архив, 2009. – С. 83–91.

Надійшла до редколегії 28 травня 2015 р.

УДК 821.161.1 – 312.6.09

О. А. Кирпа

ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ СОВРЕМЕННОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ

Аналізується наукова література про особливості російської автобіографії. Розглядається характеристика письменницьких автобіографій. Пропонується типологія автобіографічної прози, згідно з якою існують «власне автобіографії – документальні тексти, що представляють собою короткі і формалізовані життєписи і відносяться до офіційно-діловому стилю; автобіографічні тексти, що включають одночасно розгорнуті спогади про минуле, пов'язані з ними реалії, особи і т.п. ; автобіографії та спогади, які тяжіють до белетризованої форми; художні твори, що використовують жанрову форму автобіографії та спираються на реальні факти життя автора. Систематизуються лінгвістичні аспекти автобіографічної прози і розглядаються як художні, так і нехудожні зразки автобіографій. Проводиться порівняння автобіографічних текстів і автобіографізму.

Ключові слова: *типологія автобіографічної прози, автобіографічні тексти, автобіографізм, мемуари, щоденники, спогади, листи.*

Анализируется научная литература об особенностях русской автобиографии. Рассматривается характеристика писательских автобиографий. Предлагается типология автобиографической прозы, согласно которой существуют «собственно автобиографии –

документальные тексты, представляющие собой краткие и формализованные жизнеописания и относящиеся к официально-деловому стилю; автобиографические тексты, включающие одновременно развёрнутые воспоминания о прошлом, связанных с ними реалиях, лицах и т.п.; автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетризированной форме; художественные произведения, использующие жанровую форму автобиографии и опирающиеся на реальные факты жизни автора. Систематизируются лингвистические аспекты автобиографической прозы и рассматриваются как художественные, так и нехудожественные образцы автобиографий. Проводится сравнение автобиографических текстов и автобиографизма.

Ключевые слова: типология автобиографической прозы, автобиографические тексты, автобиографизм, мемуары, дневники, воспоминания, письма.

Analyzes the scientific literature about the peculiarities of Russian autobiography. The characteristics of writers' autobiographies. The typology of autobiographical prose, under which there are "proper autobiography – documentary texts, which are brief and formal biography and related official style; autobiographical texts, including both deployed memories of the past, associated realities, persons, etc. ; autobiographies and memoirs, gravitating toward fictionalized form; works of art, using the genre of autobiography and shape based on the real facts of the author's life. Systematized linguistic aspects of autobiographical prose and considered both artistic and non-artistic patterns autobiographies. A comparison of autobiographical texts and autobiographical. We consider the moments when the pages of autobiographical prose arises not only the history of formation of the person, but also the history of a generation. Specify a place in the autobiographies memoir element. It considers the value of memoirs and autobiographical prose. It is said about the impossibility of the existence of types of autobiographical prose in "pure form". Explains the two dominant - confessional lyrical and descriptive and analytical.

Keywords: typology of autobiographical prose, autobiographical texts of autobiographical, memoirs, diaries, memoirs, letters, free thinking, the story of fate, the retrospective installation of the narrative, vnutrizhannyye variety, documentary texts.

В литературном процессе конца XX – начала XXI в. значительную роль приобрела документальная литература, литература факта, где художественный вымысел, казалось бы, занимает подчиненное место. В центре сюжета современных романов и повестей часто оказывается сам автор, история его жизни. «Просто говоря, речь в тысячный раз идет о литературе подлинности или существования, за которой стоит человек со своей личной историей. Другие слова ведь уже не проникают в сознание, засыхают на фильтре, вымётываются вон. Перспектива соприкоснуться с романом повергает в кому и ступор, а история, мемуар, свободное размышление, повесть судьбы, анархическая проза любви и отчаяния <...> вроде бы куда годятся, их покамест не удалось скомпрометировать» [3, с. 421]. Как пишет В. Хализев, в литературе второй половины XX в. «...места лидеров занимают жанровые образования, обладающие свободными, открытыми структурами, <...> предпочтение отдаётся всему тому в литературе, что непричастно формам готовым, устоявшимся, стабильным» [5, с. 339]. Это в полной мере относится к автобиографическим произведениям. Как известно, интерес в Европе к текстам такого рода во многом был привлечен работой французского критика Ж. Гюсдорфа «Условия и границы автобиографии» (1956). Уже в 1975 г. Ф. Лежен выпустил в свет брошюру «Автобиография во Франции» и дал собственное определение этого жанра. Он писал, что «...автобиография является повествовательным текстом с ретроспективной установкой,

посредством которого реальная личность рассказывает о собственном бытии, причем делает ударение именно на своей личной жизни, особенно истории становления своей личности» [6, с. 138]. Предметом исследования Ф. Лежена в этой и других его работах были как художественные автобиографии, созданные писателями, так и тексты, написанные непрофессиональными писателями и не относящиеся к художественным произведениям.

Совершенно очевидно, что его определение автобиографии нельзя считать исчерпывающим, однако в нем отмечены важнейшие признаки такого рода произведений. Это ретроспективная установка повествования, в основу которого автор кладет историю «своей» личности. Однако далеко не во всех автобиографических текстах делается акцент «именно на своей личной жизни» и «истории становления своей личности». Разумеется, она присутствует, поскольку речь идет все же об автобиографии, но порой интересы автора шире, и на страницах автобиографической прозы возникает не только история становления личности, но и история целого поколения.

Н. Николина предлагает свою типологию автобиографической прозы, согласно которой существуют «собственно автобиографии – документальные тексты, представляющие собой краткие и формализованные жизнеописания и относящиеся к официально-деловому стилю; автобиографические тексты, включающие одновременно развёрнутые воспоминания о прошлом, связанных с ними реалиях, лицах и т.п.; автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетризированной форме (содержащие, например, образные характеристики описываемых реалий); художественные произведения, использующие жанровую форму автобиографии и опирающиеся на реальные факты жизни автора (см., например, повесть С.Т. Аксакова “Детские годы Багрова-внука”, роман И. А. Бунина “Жизнь Арсеньева”, тетralогию Б.К. Зайцева “Путешествие Глеба”» [4, с. 12]. Подобное разграничение внутри жанра, однако, не размыкает то общее, что лежит в основе всех автобиографических текстов и отмечено ранее Ф. Леженом, – установку «на воссоздание истории индивидуальной жизни, позволяющей “создавая текст, создаваться самому” и преодолевать время (и более того – смерть), принципиально ретроспективной организацией повествования, идентичностью автора и повествователя или повествователя и главного героя» [цит. по: 4, с. 13]. Таким образом, при характеристике писательских автобиографий следует учитывать и их принадлежность к различным жанровым разновидностям, и то общее, что позволяет относить их к жанру автобиографии, а также отграничивать от того типа произведений, в которых автобиографизм проявлялся как «стилистически маркированный литературный прием, представляющий собой эхо жанра автобиографии; он появляется в текстах, которые сами по себе не являются автобиографией, не писались и не воспринимались как автобиографии. Автобиографический текст основан на следовании фактической канве жизни писателя, тогда как автобиографизм связан с использованием ситуаций, достоверных по внутренней мотивировке, но не происходивших в действительности» [1, с. 5].

Обычно исследователи начинают историю русской автобиографии с «Жития Протопопа Аввакума», отмечая важнейшие вехи, менявшие его очертания. Исследователи, которые говорят об автобиографических произведениях XIX века, называют автобиографическими и повесть Аксакова, и повести Л. Толстого, и романы Гарина-Михайловского. Между тем современная литературоведческая наука выработала иной подход, при котором эти произведения, строго говоря, не являются документальной прозой и могут рассматриваться лишь как использующие форму автобиографии. Но такой взгляд на предмет исследования становится возможным лишь в XX в., когда сама документальная проза усложняется, расслаивается, возникают новые внутрижанровые разновидности. Автобиографическая проза различных типов была представлена уже в среде русской эмиграции: известно множество автобиографических произведений, написанных военными, писателями, музыкантами, общественными деятелями. В их автобиографиях был силен мемуарный элемент. Вероятно, поэтому исследователи зачастую именуют прозу такого рода мемуарно-автобиографической. Отвечая на вопрос о росте числа таких произведений, Л. Бронская пишет о том, что у представителей русской эмиграции проявлялось прежде всего ощущение собственной духовной миссии, потребовавшей осмысления прежнего опыта, формой для которого могли служить форма автобиографии или «собственно документальных жанров: мемуаров, дневников, воспоминаний, писем» [2, с. 5]. Так, в частности, Л. Бронская полагает, что под автобиографией нужно понимать «особое жанровое образование», что писатели русского зарубежья разрешали «проблему духовного человека» и что их «волновали проблемы этнонациональной ментальности (русская идея)» [2, с. 81]. Но трудно согласиться с выводом автора книги, что «автобиограф <...> отражает объективную реальность» [2, с. 12]. Вероятно, тут следовало бы учитывать прежде всего то, что автор биографии создаёт свой собственный образ и образ времени, эпохи и людей, его окружавших, как он их себе представляет, и говорить об «объективности» тут сложно. Трудно принять также и мысль автора о том, что именно в русской литературе проявился особенный интерес к «изображению детства» [2, с. 43], тогда как он стал характерным для западноевропейской литературы благодаря произведениям Ж.-Ж. Руссо. Н. Николина подходит к исследованию автобиографической прозы несколько иначе. Она систематизирует её лингвистические аспекты и рассматривает как художественные, так и нехудожественные образцы этого жанра. Не претендуя на полноту, попытаемся дать собственную типологию автобиографической прозы и рассмотрим тот тип документальной прозы, который Н. Николина определяет как «автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетризированной форме (содержащие, например, образные характеристики описываемых реалий)» [4, с. 12]. Применительно к писательским автобиографиям мы попытались выделить три внутрижанровые разновидности. На наш взгляд, к первому типу относится лирическая проза (например, «Ожог», «В поисках жанра» В. Аксенова). Она строится на основе художественного вымысла и включает лишь отдельные элементы биографии самого автора. В прозе такого рода отсутствует эпическая

дистанция, герой и повествователь слиты, этапы жизни представлены фрагментарно, возникают по ассоциации, соответствию с нынешними чувствами, мыслями повествователя.

Ко второму типу мы относим произведения, использующие иную форму автобиографического повествования. Это преимущественно автобиографический роман («Путешествие Глеба» Б. Зайцева, тетралогия Н. Гарина-Михайловского и др.). Здесь художественное преобладает над документальным, вымысел преобладает над фактом и создаются широкие обобщения, а автобиография «имитируется». В произведениях этого типа возникает эпическая дистанция, повествователь отделен от героя, жизненный путь которого представлен хронологически и последовательно. Авторы осмысливают этапы его взросления (детство, отрочество, юность), используя устойчивые мотивы, являющиеся характерными для всех произведений такого рода (сад как рай, усадьба, родители, учёба, круг интересов и чтения и пр.).

К третьему типу относятся собственно автобиографические тексты, в которых документальное преобладает над художественным, факт над вымыслом, выдвигаются общественно значимые события и люди. В таких произведениях наблюдается разное соотношение документального и художественного, присутствует аналитическое начало, преобладающее над исповедальным, в силу чего и возникает своего рода «эпическая дистанция».

Разумеется, трудно говорить о существовании этих типов автобиографической прозы в «чистом виде». Скажем, в них очевидны две доминанты – исповедально-лирическая и описательно-аналитическая. В центре произведений с исповедально-лирической доминантой находится сам автор, который увлечен самоанализом, как Ю. Нагибин, не исключая и самолюбования, как, скажем, в текстах Э. Лимонова. В произведениях другого типа наряду с исповедальным началом присутствует и описательно-аналитическое начало. Для этого типа писательской автобиографической прозы важно поместить себя в определенный социум, поколение, круг близких по духу и целям людей, дать оценку не только себе, но и своему поколению, времени, эпохе. К их числу можно отнести прозу В. Топорова («Двойное дно. Признания скандалиста»), А. Наймана («Славный конец бесславных поколений»), В. Аксенова («Таинственная страсть»), Н. Климонтовича («Дорога в Рим») и др.

Библиографические ссылки

1. Большев А. О. Исповедально-автобиографическое начало в русской прозе второй половины XX века: автореф. дис. на соискание научной степени д-ра филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература». – СПб., 2003. – 32 с.
2. Бронская Л.И. Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья (первая половина XX века): И.С. Шмелев, Б.К. Зайцев, М.А. Осоргин: автореф. дис. на соискание ученой степени докт. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Л.И. Бронская. – Ставрополь, 2001. – 20 [1] с.
3. Гольдштейн А. Расставание с Нарциссом. Опыты поминальной риторики / А. Гольдштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 1997. – 445 с.

4. Николина Н. А. Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие / Н. А. Николина. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424 с. (Серия: «Филологический анализ текста»).
5. Хализев В.Е. Теория литературы. Учебник для вузов / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2000. – 398 с.
6. Gusdorf G. Auto-bio-graphie / Georges Gusdorf. – Paris: Odile Jacob, 1991. – 69 p.
Надійшла до редколегії 5 червня 2015 р.

УДК 821.111+821.133.1] -31.09

С. К. Криворучко

КОНЦЕПТ «ЧУЖА» В РОМАНІ ГО СЯОЛУ «КОРОТКИЙ КИТАЙСЬКО-АНГЛІЙСЬКИЙ СЛОВНИК КОХАНЦІВ»

Англомовна письменниця китайського походження Го Сяолу в романі «Короткий китайсько-англійський словник коханців» (2007) для реалізації специфічних ідей вдається до розмивання жанрових меж і переосмислення стилістичних рис. Письменниця впроваджує науковий стиль і вироблений ним жанр словника в художній моделі роману, формальні і сенсоутворюючі риси якого розробила. У структурі роману розділи, які мають власні назви, складаються з англійських словникових лексичних статей, після яких письменниця в художній формі розкриває, як вона бачить суть речей, із чого вибудовується сюжет, де впроваджуються філософсько-культурологічні ідеї, де порівнюється китайський і англійський світогляд. Імагологічними категоріями «чуже» – «своє», окрім конфлікту Схід / Захід, письменниця впроваджує ідею протиставлення чоловіка й жінки, які прагнуть бути разом, але залишаються окремими. Протиставлення фокусується навколо концепту свободи: герой хоче бути вільним, а героїня не знає, для чого потрібна свобода, коли є кохання. Використання стилістичних наукових прийомів у художніх творах збагачує жанровий канон і відкриває нові можливості для реалізації специфічних авторських ідей межі ХХ–ХХІ ст.

Ключові слова: Го Сяолу, жанр, імагологія, конфлікт, ідея, художні образи.

Англоязычная писательница китайского происхождения Го Сяолу в романе «Краткий китайско-английский словарь любовников» (2007) для реализации специфических идей прибегает к размытию жанровых границ и переосмыслению стилистических черт. Писательница внедряет научный стиль и выработанный им жанр словаря в художественной модели романа, формальные и смыслообразующие черты которого она разработала. В структуре романа главы, имеющие собственные названия, состоят из английских словарных лексических статей, после которых писательница в художественной форме раскрывает, как она видит суть вещей, из чего выстраивается сюжет, в котором воплощаются философско-культурологические идеи, где сравнивается китайское и английское мировоззрение. Имагологическими категориями «чужое» – «своё», кроме конфликта Восток / Запад, писательница вводит идею противопоставления мужчины и женщины, которые стремятся быть вместе, но остаются разделёнными. Противопоставление фокусируется вокруг концепта свободы: герой хочет быть свободным, а героиня не знает, для чего нужна свобода, когда есть любовь. Использование стилистических научных приёмов в художественных произведениях обогащает жанровый канон и открывает новые возможности для реализации специфических авторских идей рубежа ХХ–ХХІ ст.

Ключевые слова: Го Сяолу, жанр, имагология, конфликт, идея, художественные образы.

In her novel A Concise Chinese-English Dictionary for Lovers (2007) English writer of Chinese origin Guo Xiaolu in order to fulfill specific ideas uses blurring of genre borders and rethinking over stylistic features. The writer introduces into the fictional model of her novel the formal and structure-forming features of which are designed by her, scientific style and dictionary genre constructed by it. In the novel's structure each chapter has its own name that consists of lexical articles from English dictionaries after which the writer using fictional style describes the way she sees the essence of things, it serves as a basis to the plot with its philosophical and culturological ideas, comparison between English and Chinese world view. With the help of imagological categories own – strange, the writer not only depicts the conflict between East and West, but also introduces the idea of opposition between a man and a woman, who urge to be together, but stay split apart. The opposition is focused around the liberty concept, as the main male character wants to be free, and the main female character does not know what the freedom is for when you have love. Usage of stylistic scientific methods enriches genre canon and opens new possibilities for realization of specific author ideas on the edge of the 20th and 21st century.

Key words: Guo Xiaolu, genre, imagology, conflict, idea, artistic images.

Сьогодні письменники для реалізації специфічних ідей у художніх творах вдаються до розмивання жанрових меж і переосмислення стилістичних рис. Таким чином, у літературній творчості простежується впровадження наукового стилю і виробленого ним жанрів у художні моделі. Це дає можливість реалізовувати вічні ідеї у незвичайних феноменах сучасності, які сприяють утворенню специфічних художніх образів. Аналіз цих образів потребує залучення сучасних літературознавчих підходів. Феміністична критика зосереджується передусім навколо жіночих образів у літературі. Розроблені Д. Лодж [7] концептуальні засади «соціалізації» та «умовності» образу жінки у художньому творі розкривають, на думку Дж. Мітчел [6], нюанси безсвідомого героїні, яке уперше почала осмислювати в екзистенціальному ключі С. де Бовуар [1]. У космополітичному мисленні сучасної героїні набуває актуальності цивілізаційний конфлікт, який розкривається у сприйнятті «своє» і «чуже» [4]. Імагологічний вектор особливим чином втілюється у творах письменників, які виникають на межі культур.

Сучасна транскультурна англомова письменниця китайського походження Го Сяолу (1973 р. н.) переїхала до Лондону через трагічні обставини особистого характеру – неможливість реалізувати власний творчий потенціал на батьківщині. Письменниця народилась у родині художника на південному сході Китаю в рибацькому селі Шітан уїзду Веньлін, у провінції Чжецзян. Її батька засудили до 10-річного заточення у в'язниці. Го Сяолу закінчила Пекінську кіноакадемію, однак через сувору ідеологічну цензуру комуністичного режиму їй не дозволяли знімати фільми, що якоюсь мірою сприяло розвитку її письменницького талану – вона почала писати і друкувати художні літературні твори. 2002 р. письменниця переїхала до Лондону. Із середини 2000 рр. Го Сяолу пише англійською, є номінантом і лауреатом літературних премій і кінопремій, її твори перекладено багатьма мовами, вона вважається одним із кращих письменників Великої Британії. Однак у літературознавстві поки що відзначається прогалина в осмисленні творчого доробку Го Сяолу, існують лише окремі рецензії у популярних журналах. Таким чином, метою статті є інтерпретація жанрової своєрідності роману

«Короткий китайсько-англійський словник коханців» (2007), з'ясування специфіки конфліктів, аналіз художніх образів, які є віддзеркаленням філософських ідей у художньому світі твору. Слід звернути увагу на жанр словника, формальні і сенсоутворюючі риси якого розробила Го Сяолу у романі «Короткий китайсько-англійський словник коханців». Жанр словника є списком заголовних слів, упорядкованих за абеткою. За метою словник має різні призначення. Го Сяолу в романі «Короткий китайсько-англійський словник коханців» навіть у назву вводить цей термін, та відсилає до лексичного визначення. У структурі роману розділи, які мають власні назви, складаються з англійських словникових лексичних статей, після чого письменниця в художній формі розкриває, як вона бачить суть речей, із чого вибудовується сюжет, де впроваджуються філософсько-культурологічні ідеї, в яких порівнюється китайський і англійський світогляд.

За жанром твір Го Сяолу слід визначити як роман із рисами словника і щоденника, які виявляються у структурі. Твір складається із 13 розділів, які мають власні назви місяців року, що відсилає до концепції щоденника – події життя героя у плинності часу: розділ 1 – «До», розділ 2 – «Лютий», розділ 3 – «Березень», розділ 4 – «Квітень», розділ 5 – «Травень», розділ 6 – «Червень», розділ 7 – «Липень», розділ 8 – «Серпень», розділ 9 – «Жовтень», розділ 10 – «Листопад». Кожний розділ уміщує підрозділи також із власними назвами, представленими як словникові статті, що віддзеркалюють ідеї, які потім впроваджує авторка в підрозділах. Статті є своєрідним психологічним каркасом: вони вибудовують глибинний сенс існування чоловіка і жінки в сучасному світі. Розділ 1 складається із однієї статті – «Пролог», що алюзійно відсилає до драми, яка має не формальні родові ознаки, а підводить до гострого непримиренного конфлікту – чоловіка і жінки, Заходу і Сходу, Англії й Китаю. В романі виявляється один наратив – жіночий, представлений світосприйняттям головної героїні.

Розділ 2 вміщує 10 підрозділів, які розпочинаються словниковими статтями: «чужа» [3, с. 17], «хостел» [3, с. 19], «як годиться» [3, с. 27], «туман» [3, с. 29], «початківець» [3, с. 31], «займенник» [3, с. 34], «слоган» [3, с. 38], «погода» [3, с. 41], «плутанина» [3, с. 43], «нудьга за батьківщиною» [3, с. 46], «фільми» [3, с. 50]. Сенсоутворюючою ідеєю цього розділу є відчуття героїнею власної зайвості, відмінності, зіткнення із незнайомим оточенням, розкриття екзистенційного нерозуміння: навіщо героїня знаходиться «тут» і «зараз», яке втілюється в концепті «чужа».

3-й розділ також складається з 10 підрозділів із словниковими статтями: «гомосексуаліст» [3, с. 55], «гість» [3, с. 60], «нерозуміння» [3, с. 62], «холостяк» [3, с. 64], «зелені пальці» [3, с. 67], «запилення» [3, с. 70], «інструкція» [3, с. 75], «зачарування» [3, с. 79], «вегетаріанець» [3, с. 81], «шляхетний» [3, с. 85]. Письменниця розкриває пізнання жінкою чоловіка, який стає для неї об'єктом спостереження – і як коханий, і як представник англійської «чужої» культури. У 4 розділ входять 8 підрозділів: «несподіванка» [3, с. 89], «паб» [3, с. 92], «бродяга» [3, с. 96], «бісексуал» [3, с. 105], «китайська капуста й англійський слимак» [3, с. 107], «приватне життя» [3, с. 111],

«близькість» [3, с. 114], «вільний світ» [3, с. 116]. В ідеї розділу розкривається зародження кохання чоловіка і жінки, бажання наблизитися, зрозуміти і пізнати «іншого», незважаючи на різність культур.

До 5 розділу належать 4 підрозділи: «звичай» [3, с. 121], «пукання» [3, с. 124], «дім» [3, с. 127], «колонія» [3, с. 135], в яких знаходяться точки перетину китайського й англійського мислення. 6 розділ складається з 3-х підрозділів: «проститутка» [3, с. 139], «рай» [3, с. 144], «роман» [3, с. 147], де відкриваються розбіжності східної і західної культур. 7 розділ вміщує 4 підрозділи: «фізична праця» [3, с. 155], «ізоляція» [3, с. 159], «гумор» [3, с. 163], «мігрень» [3, с. 169], де жінка намагається відшукати компроміс, щоб примиритися з «чужим» і «незнайомим».

8 розділ складається із 16 підрозділів: «рівність» [3, с. 175], «незадоволеність» [3, с. 178], «не має сенсу» [3, с. 181], «розбіжності» [3, с. 183], «індивідуальність» [3, с. 187], «анархіст» [3, с. 190], «герой» [3, с. 194], «свобода» [3, с. 197], «шенгенська зона» [3, с. 198], «Париж» [3, с. 207], «Амстердам» [3, с. 214], «Венеція» [229], «Тавіра» [3, с. 241], «Фару» [3, с. 247], «Дублін» [3, с. 256], у якому демонструється ідея складності спілкування чоловіка й жінки, під що додатково підводиться різність культурних світоглядів.

До 9 розділу входить 5 підрозділів: «аборт» [3, с. 273], «ностальгія» [3, с. 276], «вік» [3, с. 278], «маяк» [3, с. 280]. 10 розділ включає 4 підрозділи: «патологія» [3, с. 287], «песимізм / оптимізм» [3, с. 290], «напруження» [3, с. 292], «бестселер» [3, с. 294], чим письменниця втілює потенційну неможливість спільності цієї пари – китайки й англійця. 11 розділ складається із 3 статей: «майбутній час» [3, с. 299], «володіти» [3, с. 302], «Різдво» [3, с. 304], в якому над героїнею тяжіє проблема вибору, вона замислюється над своїм майбуттям. Розділ 12 утворено із 5 статей: «зрада» [3, с. 313], «нескінченність» [3, с. 318], «виключення» [3, с. 321], «дилема» [3, с. 323], «строк» [3, с. 326], в якому письменниця передає екзистенційний настрій розчарування жінки, що знаходиться поруч із чоловіком, який не хоче брати на себе відповідальність або навіть просто її не кохає – і не лише саме її, а взагалі нікого. Чоловік утомлений, у нього немає бажань, і він обирає самотність.

Розділ 13 складається із 4 статей: «суперечності» [3, с. 331], «фаталізм» [3, с. 334], «біг наввипередки» [3, с. 339], «від'їзд» [3, с. 342], де письменниця передає ідею всеосяжного кохання, яке існує незалежно від бажань чоловіка й жінки, оскільки в «Епілозі» зображується розрізнене фізичне існування китайки й англійця, які в розлуці продовжують кохати один одного. Словникові статті є своєрідними знаками, що узагальнюють «послання» героїні: вона самотня і «чужа», а на метафізичному рівні – кохана і «своя».

Усвідомлення себе як «чужої» проходить через зіткнення із незнайомою мовою, яку героїня-китайка прагне засвоїти, адже вона приїжджає у Лондон, щоб вивчити англійську. Привласнення цієї мови відбувається через кохання: героїня вибудовує стосунки з англійцем, який стає її першим чоловіком у житті. Отже, англійська мова і культура входять у китайську свідомість через тілесність, задоволення, насолоду. Саме англієць відкриває в героїні для неї

самої жінку. «Чужа» Англія відкривається для неї морем, яке стає символом щастя, чого раніше вона була позбавлена, що передається метафорою – у Китаї моря немає. Героїня-китаянка на початку роману представлена як слабка і залежна, в чому виявляється суть китайської культури: жінка не має власної думки, дівчина абсолютно залежить від батьків. Поетикально письменниця формує атмосферу граматичних «помилки», для того щоб підкреслити «зайвість» китаянки в Лондоні, її небажаність. Героїня відчуває страх перед майбутнім, коли постає перед Заходом: «Мені байдуже розмовлять я англійською чи ні. Мама говорить тільки на селянський діалект і навіть не знає офіційний мандаринський діалект, але вона розбагатіла із батьком від роботи взуття в нашому маленькому містечку. Життя окей. Навіщо вони хочуть міняти моє життя? І як я жити у чужій країні Захід сама?.. це не моє життя... У мене нема життя у Захід. У мене немає будинок у Захід. Страшно... Я боятися майбутнє» [3, с. 13]. Гумор простежується в роздумах героїні над сенсом власної поїздки; різницю Сходу і Заходу письменниця розкриває в наївному протиставленні соціальних ладів – капіталізму і спотвореній концепції соціалізму: «Батьки веліли мені: вчити як говорити і писати по-англійськи в Англія, потім повернутися в Китай, піти із державної роботи і зробити багаті гроші для їхньої взуттєвої фабрики, встановивши великі міжнародні ділові зв'язки. Батьки думають, що їхнє життя – собаче життя, але я на гроші, які вони збирати декілька років, можу зробити краще життя західною освітою» [3, с. 20].

«Чужинність» створюється не лише екзистенційним страхом перед смертю, а навіть тваринним відчуттям загибелі, оскільки небезпечність у мисленні героїні представлена незнайомим психологічним урбаністичним пейзажем. Лондон у романі є не географічною місцевістю, а культурним феноменом, який уводиться крізь призму емоцій героїні, щоб підкреслити концепт «чужа»: «Я відчуваю я можу померти у будь-яка ситуація у кожна секунда. У цій країні нема небезпечності. Я думаю почуття небезпечності із того, що я нічого не знаю про ця країна... Я налякана машинами, тому що вони здається їдуть із усіх боків. Я налякана чорним чоловіком із довгим волоссям, що проходить, тому що я думаю він поб'є мене як у фільмі. Я налякана собакою... раптом собака скажена і раптом кусати мене, і тоді мене у госпіталь, грошей немає і я відсилаюсь назад у Китай» [3, с. 21]. Окрім психологічного пейзажу Го Сяолу вводить інтер'єр готелю, де червоний колір так само формує почуття страху у героїні, від якого її може врятувати лише темрява – вимкнене світло, щоб позбутися тиску червоного, який стає символом агресії.

Концепт «чужа» авторка впроваджує у світоглядному конфлікті Схід / Захід. Проте конфлікт представлено не зіткненням, а прагненням діалогу і взаєморозуміння, що реалізується ідеєю із просвітницьким відтінком – розкрити сенс протилежних культур, щоб пізнати одне одного. Мова є способом мислення, і саме через граматичні форми героїня відкриває нюанси «свого» і «чужого»: «Ми, китайці, не маємо граматики. Ми говоримо просто. Ані дієслівних форм, ані часів, ані родів. Ми – господарі своєї мови. Але англійська мова – господар свого користувача» [3, с. 32]. У роздумах героїні над граматичною системою англійської мови простежується гумористичний пафос:

«“Джинси” – множина... Але всі знають, що джинси або брюки завжди одна річ, не можна носити відразу багато джинсів або брюк. Чотирирічна дитина це знає. Навіщо тоді витратити чорнила на зайві літери? Ще вона говорить, у іменників три різних роди: чоловічий, жіночий і нейтральний. – Слово “стіл” – нейтрального роду... Але кому цікаво, що стіл не чоловік і не жінка? Все в англійській таке наукове і проблематичне... Боже, дієслово просто жах... дієслово найскладніше для нас, східних народів. Не складне, а неможливо! Я не розумію, чому дієслово може весь час мінятися» [3, с. 32, с. 35].

Го Сяолу в романі виокремлює різність світовідчуття індивіда в західному і східному культурному безсвідомому: англійці надають місцю особистості домінуючу позицію у спільноті, де приватне є найважливішим, на противагу китайцям, які в цьому сенсі сором'язливі і вважають себе часткою спільноти. Го Сяолу виводить це із синтаксису. Англійські речення завжди починаються з підмета (іменника або займенника, який найчастіше означає окрему особистість). У китайських реченнях, навпаки, підмет на початку речення є іменником, який лексично означає спільноту – партія або олімпіада. Ніколи особистий займенник не відкриває речення в китайській, зауважує героїня-китаянка. «Чужинність» Го Сяолу впроваджує структурним виокремленням словникової статті – сум за батьківщиною, де передає самотність героїні в незнайомому місті, оскільки вона завжди сама, на неї ніхто не звертає уваги, їй ні з ким поговорити. Це створює настрій екзистенційної нудьги, яку складно пояснити. Однак саме ця нудьга відкриває бажання кохати. І саме готовність героїні до кохання, в чому простежується традиція М. Пруста, стає підґрунтям для введення письменницею чоловічого образу, який є перспективою реалізації міцного духовного потенціалу китаянки. Всю свою нерозтраченість вона прагне подарувати чоловікові. Узагальнення простежується в тому, що Го Сяолу не дає власних імен китаянці й англійцю, вони представлені займенниками «я» і «ти», в чому, безперечно, слід вбачати руйнацію китайських традицій, оскільки піднесення особистості домінує.

Портрет англійця розкриває психологічний стан героїні – готовність до кохання: «Ти один. Ти сидиш майже поруч зі мною... Твоє обличчя надто бліде у тусклому світлі, але красиве. Я теж одна. Я завжди одна поки не зустрічаю тебе» [3, с. 55]. Саме у стосунках чоловіка і жінки Го Сяолу розкриває різність культур Сходу і Заходу, Китаю й Англії. Це відбувається і на побутовому, і на філософському рівнях, які впроваджуються емоційними реакціями, що репрезентує «своє» і «чуже». Дуже важливою є їжа для героїні, що потрібно письменниці для зображення «чужого». Китаянці не зрозуміло, як англієць може пригощати гостя на сніданок лише холодними вареними яйцями з листям салату. Ключовою тут виявляється категорія – холодне, оскільки в Китаї лише жебраки не скаржаться на холодну їжу. (Від себе, як від українки, хочу додати, що відповідно англійській культурі герой дуже щедро пригостив героїню, оскільки яйця вони їдять лише по вихідним, а кожного дня вживають пластівці з вівсянки). Процес вживання їжі розрізняється ще й у звуковому обрамленні – у Китаї шум і галас супроводжує трапезу, в яку включено велике коло родичів, в Англії ж це тиша і спокій, в яких чути доторкання ножа і виделки до тарілки.

Різність зображується у ставленні східних і західних людей до рослин. В Англії усі чоловіки люблять сад, який Го Сяолу робить метафорою чуттєвості, пристрасі, спілкування. Англієць, як підмічає героїня, не соромиться бути чутливим, на відміну від китайців, які не будуть витрачати свою енергію і час, доглядаючи за рослинами у власному саду, оскільки це асоціюється із низьким становищем у суспільстві і, отже, є ознакою невдачі, слабкості, якої слід соромитись у китайській спільноті. Це простежується і в тілесності. Китайцям соромно говорити про сексуальну насолоду, і саме англієць розкріпачує китаянку – позбавляє її цнотливості, відкриває для неї задоволення, дарує жінці її ж тіло. Навіть теми, які обирає для обговорення Го Сяолу у романі, є табу в китайській літературі. Використання презервативів, що стало профілактичним засобом певних захворювань, про який у західному просторі зазвичай повідомляють у мас-медіа, є проблемою в Китаї. Тут дещо простежується втілення фалоцентристської концепції Лакана, але у завуальованому вигляді, як аллюзія. Розмови про презервативи стають подією у підсвідомому героїні, яка через китайські табу залучається до англійської культури, начебто долає власну «чужинність» і якоюсь мірою стає «своєю». Однак імагологічними категоріями «чуже» – «своє», окрім конфлікту Схід / Захід, письменниця впроваджує ідею протиставлення чоловіка і жінки, які прагнуть бути разом, але залишаються окремими. Протиставлення фокусується навколо концепту свободи: герой хоче бути вільним, а героїня не знає, для чого потрібна свобода, коли є кохання: «Я думати ми разом, що ми проводити час разом, і наші життя ніколи не розділяються. Я думати мені не потрібно більше ходити на подвійні сеанси вбити час дощових вечорів. Я думати, що не буду боятися жити у цій країні одна, тому що тепер у мене є ти, і ти моя родина, мій дім. Але я помилкова. Ти не обіцяєш нічого твердого» [3, с. 91].

Го Сяолу розводить героїв наприкінці роману, китаянка повертається в Китай. Цим кроком письменниця вказує на приреченість кохання, однак не тому, що закохані є носіями протилежних культур, а тому, що сучасний західний мужчина – слабкий і втомлений. Він відходить від відповідальності за життя коханої жінки і обирає самотність, «безродинність» і безплідність. Проте кохання, відзначає письменниця емоціями героїні, метафізично безсмертне, оскільки, знаходячись на відстані, китаянка й англієць залишаються спорідненими душами одне для одного, в чому вирішується протиставлення Сходу і Заходу, «свого» і «чужого», чоловіка і жінки. Таким чином, емоція й відчуття домінують над реальністю картини світу в романі. Використання стилістичних наукових прийомів у художніх творах збагачує жанровий канон і відкриває нові можливості для реалізації специфічних авторських ідей – метафізики кохання – на межі ХХ–ХХІ ст. Подальший науковий пошук доречно сфокусувати навколо осмислення засад феміністичної критики в романі – образ жінки як версія «фемінного», або як форма «соціалізації».

Бібліографічні посилання

1. Бовуар С. де Друга стаття : У 2 т. / С. де Бовуар; [пер. із франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко]. – К. : Основи, 1994. – Т. 1. – 390 с.

2. Бовуар С. де Друга стаття : У 2 т. / С. де Бовуар; [пер. із франц. Н. Воробйова, П. Воробйов, Я. Собко]. – К. : Основи, 1994. – Т. 2. – 392 с.
3. Го Сяолу. Краткий китайско-английский словарь любовников; [пер. с англ. М. Шарова] / Го Сяолу. – М. : Издательство Ольги Морозовой, 2008. – 360 с.
4. Ковалів Ю.І. Імагологія / Ю.І. Ковалів // Літературознавча енциклопедія: у 2 т. – К. : ВЦ Академія, 2007. – Т. 1. – С. 412.
5. Криворучко С.К. Естетична парадигма літератури межі ХХ–ХХІ ст. / С.К. Криворучко // Вісник Львівського університету. Серія іноземна філологія. Вип. 126. – Ч. І. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – С. 206–217.
6. Мітчел Дж. Психоеаналіз і фемінізм: Радикальна переоцінка психоаналізу Фрейда / Дж. Мітчел; [пер. з англ. І. Добропас і Т. Шмігер]. – Львів : Астролябія 2004. – 480 с.
7. Lodge D., Wood N. Modern Criticism and Theory / D. Lodge, N. Wood. – Longman, 1988. – P. 79–80.

Надійшла до редколегії 15 червня 2015 р.

УДК 821.161.1-31

Е. І. Метоліди

ФУНКЦИЯ ВСТАВНЫХ ЭПИЗОДОВ В РОМАНЕ В. К. КАНТОРА «КРЕПОСТЬ»

Стаття присвячена осмисленню ролі фантасмагоричного оповідання «Джамблі» в романі В.К. Кантора «Фортеця». Показано, що введення автором подібного елемента в контекст роману служить засобом відкритого висловлювання письменником морально-філософських поглядів за допомогою протиставлення реальності і фантастики. Звернення до фантастики дозволило письменнику показати, що структура соціокультурних та морально-психологічних орієнтирів суспільства досить складна і що особистісні завдання в цій системі не завжди піддаються вирішенню. Використовуючи різні способи художньої репрезентації філософсько-естетичної концепції, письменник на новому історичному етапі також здійснив розвиток основних ідей Ф.М. Достоевського, звертаючись до яких, як на тематико-проблемному, так і на і поетичному рівнях, В.К. Кантор виробляє зіставлення суспільних та особистісних відносин у соціумі та їх естетичного осмислення в рамках історії.

Ключові слова: фантасмагорія, алюзія, ономастика, композиційна складність.

Статья посвящена осмыслению роли фантасмагорического рассказа «Джамбли» в романе В.К. Кантора «Крепость». Показано, что введение автором подобного элемента в контекст романа служит средством открытого выражения писателем нравственно-философских взглядов посредством противопоставления реальности и фантастики. Обращение к фантастике позволило писателю показать, что структура социокультурных и нравственно-психологических ориентиров общества достаточно сложна и что личностные задачи в этой системе не всегда поддаются решению. Используя различные способы художественной репрезентации философско-эстетической концепции, писатель на новом историческом этапе также осуществил развитие основных идей Ф.М. Достоевского, обращаясь к которым, как на тематико-проблемном, так и на поэтическом уровнях, В.К. Кантор производит сопоставление общественных и личностных отношений в социуме и их эстетического осмысления в рамках истории.

Ключевые слова: фантасмагория, аллюзия, ономастика, композиционная сложность.

In the novel “Fortress” written by V.K. Kantor in addition to the articles that belong to Ilya Timashev “My home - my castle” and the article devoted to N.G. Chernyshevsky there are also two

fantasmagoric narrations "Pugach" and "The Jumblies" that were written by Boris Kuzmin. As well as unpublished articles that were presented by Ilya Timashev, stories written by Boris Kuzmin initially belong to V.K. Kantor. The reuse of personal essays in further works was a typical phenomenon among soviet writers. However, a particular interest, in our opinion, should be paid to fantasmagoric stories that appeared at that time and went against general tendencies of Soviet literature. We believe that the intertextual connection of the fiction "The Jumblies" with the prior works of Russian religious-philosophical thinkers determine the story as an artistic lens through which the writer looks at the reality of 1960-1990's, building his own artistic world. Using various methods of representation of his personal philosophical and esthetic conception, the writer, at a new historical stage, implements the main ideas of F.M. Dostoevsky. Referring to which on both thematic and problematic poetic levels and he produces a comparison of social and personal relations in the society within the framework of the history.

Keywords: *fantasmagory, allusion, onomastics, compositional complexity.*

В романе В.К. Кантора «Крепость» помимо статей, написанных персонажем Ильей Тимашевым «Мой дом – моя Крепость» и статьи о Н.Г. Чернышевском, представлены два рассказа Бориса Кузьмина – «Пугач» и «Джамбли». Как и неопубликованные статьи Тимашева, рассказы Кузьмина принадлежат самому В.К. Кантору. В интервью «Независимой газете» от 4 апреля 2013 г. он говорил: «Скажем, свой любимый рассказ тех лет «Джамбли» я написал в 1963 году, в 18 лет. Опубликован он был почти полвека спустя. Рассказы, написанные в те годы, я позволил себе включить как вставные новеллы в роман "Крепость" <...>. То есть, они увидели свет спустя 40 лет после написания» [12]. Возвращение, повтор, републикация собственных, более ранних произведений было для советских писателей второй половины XX в. явлением характерным, отражающим потребность художника запечатлеть смену экзистенциальной парадигмы, запечатлеть переоценку ценностей, сформировавшихся на раннем этапе становления личности. Как признается сам писатель, в художественных текстах он часто позволяет своим героям писать философские эссе, «точнее, дарит своим героям свои философские тексты, темы рассуждений» [12]. Особый интерес, по нашему мнению, имеет фантазмагорическая новелла «Джамбли», написанная в 60-е годы и идущая в разрез с общими тенденциями отечественной литературы того времени.

Композиция романа «Крепость» обеспечивает самостоятельность вставным новеллам – неопубликованным рассказам Бориса Кузьмина. Внешняя неслаженность сюжета романа и новелл компенсируется за счет единства проблематики внутреннего и внешнего текстов. Объединяющей проблемой у В.К. Кантора является осмысление роли и места интеллигенции в обществе, взятое как исторически, так и на современном автору материале. Интерпретация содержания и смысла романа, с одной стороны, и вставной новеллы – с другой, имеют взаимонаправленный характер. Внутренняя композиция новеллы как части романа взаимосвязана с внутренней композицией самого романа, соотносясь как часть и целое посредством аллюзий, реминисценция, метафор и прямых упоминаний. Вставные новеллы соединяют все нити повествования в один узел через взаимодействие с заглавием и эпиграфом романного текста, в качестве которого выступает строка из IV главы романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: «Пишите оды, господа...». Именно этот эпиграф отражает горькую

авторскую иронию, актуализированную в новелле, относительно высокого стиля, призванного воспеть важное лицо, возвеличить какую-либо личность в жизни страны, усматривая в этом главные пороки русского общества, готового «опрометчиво воспевать Ивана Грозного, Петра Первого, Сталина, Джембли – все одно» [6, с. 179].

Как известно, новелла в чистом виде – это повествование об одном событии: «Поэтизируя случай, новелла предельно обнажает ядро сюжета – центральную перипетию, сводит жизненный материал в фокус одного события» [14, с. 43]. Вместе с тем повествование о единичном событии в новелле обязательно подчиняется раскрытию целостного смысла в контексте романа. Проблемы, затронутые автором в новелле «Джембли», играют важную роль в переоценке философско-эстетических взглядов главного героя Ильи Тимашева. Так, в финальном диалоге с Борисом Кузьминым Илья приходит к выводу о том, что выведенное им ранее понятие «крепость» как «константа русской культуры» восходит, скорее, к слову «крепь», означающему болото. «Болото – это и защита, но и место обиталища всяких гадов, с которыми живущим среди болота людям приходится сосуществовать. Мы соседи исчадий бездны, так сказать, пограничные жители, на границе с адом» [6, с. 459]. Анализируя отношения в обществе, Тимашев говорит, что изображаемые Кузьминым Джембли – существа вполне реальные: «...пришельцы разные могут быть, ваши явно оттуда, из глубины болота <...> Беда и ужас в том, как вы и угадали, что люди их с охотой примут и пойдут за ними. По трупам людей же» [6, с. 460].

Характерной особенностью вставных новел в романе «Крепость» является их жанровое разнообразие. Оба рассказа автор называет фантаσμαгорией. У фантаσμαгории высок сатирический потенциал, потому она является мощным средством критики, направленной на социальные, общественные, политические пороки. Для В.К. Кантора эта тема весьма характерна. В середине 1980-х гг. он завершил работу над фантаσμαгорическим романом «Крокодил», который после публикации в журнале «Нева» (1990, № 4) [11] вызвал оживленную полемику. А. Люсый писал, что «и через столетия вряд ли можно будет дать окончательный ответ на заключенные в романе философские вопросы о степени автохтонности и заемности выходящего из подполья абсолютного зла, которое призвано символизировать это земноводное» [11]. Сам писатель подчеркивал, что «даже обращаясь к мифу в “Крокодиле”, хотел сквозь него видеть нашу реальность. Она совсем не благодущна – порой сурова, порой грустна и даже трагична. Но не надо бояться это видеть. Ведь только тогда возможно нормально и честно жить в этой жизни» [7, с. 230].

Фантаσμαгория В.К. Кантора достаточно сложна: многие элементы изоощренной композиции наглядны, другие полускрыты, в текст вводятся гротеск, литературные аллюзии и реминисценции [5]. С. Баруздин отметил: «Да, вы талантливый человек. Но вы мрачный писатель. Я грустный писатель, а вы мрачный. Вроде Достоевского...» [8, с. 19]. Само название новеллы изначально достаточно символично. Образ пришельцев заимствован из стихотворения «The Jumblies» (англ. – путаница) Эдварда Лира из цикла «Книги

нонсенов» (1846), переведенный на русский язык С.Я. Маршаком. Как полагают исследователи, нонсенс здесь является «своего рода жанром побега, отличный способ ускользнуть от неоднозначных вопросов, удобный метод избежать принятия определенной позиции» [15, с. 56].

Мотив побега в новелле «Джамбили» задается с первых строк наряду с мистификацией: «Непонятно почему все листья сметались в одну большую, со всей Москвы, кучу, напоминавшую муравейник. Только один лист вырвался из нее и летал по воздуху отдельно. Внезапно что-то сверкнуло, и куча листьев вспыхнула, запылала и сгорела. И только этот единственный лист продолжал носиться по ветру. Разве что это листья были сухие и горели хорошо» [6, с. 169]. Действительно, ирреальный план у В.К. Кантора схож со своего рода «завуалированной фантастикой»: как и в произведениях, где фантастика постепенно соотносится со сверхъестественной силой, здесь протекает процесс узнавания и идентификации, но с тем различием, что остается возможность другого («реального») прочтения. Так, первая встреча с пришельцами кажется главному герою рассказа Давиду Изгоеву миражом, вторая происходит в алкогольном опьянении и также может иметь двойную трактовку. Прием «завуалированной фантастики» обнаруживается у В.К. Кантора и позднее, в другом фантазмагорическом рассказе, «Пугач», где наблюдаются двойственные образы персонажей, двояко толкуемые события, форма слухов и предположений и другие приметы такого рода. Особенно важным становится внедрение фантастического в реально-психологический план, позволяя тем самым воспринимать происходящие события как с позиции веры в мистическое, так и с прагматической точки зрения.

Как видим, В.К. Кантор прибегает к подобной технике, постепенно наращивая фантастичность происходящего. В начале Давид Изгоев узнает о «прилетевших Джамблях» от молвы в троллейбусе. По обрывкам из разговоров у метро Изгоеву становится известно, что таинственным пришельцам якобы приписывалась еще возможность читать мысли на расстоянии. Позже Давид воочию сталкивается с двумя Джамблями («две блатные или, скорее, приблатненные девки в зеленых платьях» [6, с. 170]), которые «открыто насмехались» над толпами людей теснившихся в переходе. Достаточно красочно писатель изобразит и толпу, цепенеющую при виде пришельцев: «они толкались, пихались, дрались, сшибали друг друга с ног, топтали упавших, грозили друг другу кулаками и пускали их в ход, били друг друга в ребра, в зубы, под микитки, под дых, по морде, по лицу, по харе, по физии, по тылке, по уху, по челюсти, в нос, в глаз, отталкивали один другого, выталкивали, выкидывали, выбрасывали, выпихивали, расталкивали, распихивали, отдирали, продирались, жали, давили, сминали и снова били, теснили, давили, душили, вопили и орали». Именно подобным образом, как признается сам писатель, и выглядит «восстание языческой стихии» [4, с. 299]. А впечатление Давида Изгоева об увиденном им «беснующемся свинстве» устанавливает очевидную и перекличку с проблемами, затронутыми еще Ф.М. Достоевским в «Бесах».

Проблематика человеческой деструктивности, в частности «бесовщины», получила широкое воплощение в русской художественной литературе,

безусловно, связанной с прецедентом появления романа Ф.М. Достоевского «Бесы» (1871). В знаменитом письме А.Н. Майкову, отправленном из Дрездена, Ф.М. Достоевский определял замысел романа следующим образом: «Болезнь, обуявшая цивилизованных русских, была гораздо сильнее, чем мы сами воображали, и что Белинскими, Краевскими и проч. дело не кончилось. <...> Бесы вышли из русского человека и вошли в стадо свиней, то есть в Нечаевых, в Серно-Соловьевичей и проч. Те потонули или потонут наверно, а исцелившийся человек, из которого вышли бесы...» [2, с. 214].

По мнению В.К. Кантора, именно в этом романе писатель затронул гораздо более глубокие пласты национальной психики, чем он сам ожидал. «Достоевский не предостерегал, он просто нарисовал картину России, погруженной в языческую стихию, живущей до- и внехристианской жизнью. И его пророческое обличение собственно страны, не смотря на веру в нее, исполнилось, оказалось не тревожным преувеличением, а самой подлинной реальностью». [4, с. 301]. С уверенностью можно сказать, что В.К. Кантор говорил о современной ему эпохе, показывая, к чему привело набравшее мощь, социалистическое движение. Позже писатель также определит: «Спустя десятилетия мы можем только поражаться, с какой легкостью, словно взбесившееся стадо свиней, кинулось большинство народа после революции в море тоталитаризма» [4, с. 301]. Как мы можем предположить, рассказ «Джамбли» стал своего рода рефлексией тех социальных изменений, которые имели место в России в середине XX века. Смысл рассказа не завуалирован, писатель позже расшифровывает посыл, заложенный в фатасмагории: «Кто бы в силу каких причин ни оказался над нами сверху, тому мы сразу с охотой и готовностью начинаем повиноваться, с готовностью принося в жертву на алтарь власти и себя, и своих близких. Писатель чувствует психологический настрой общества, и речь его о том, что вслед за Сталиным, хоть он это и не говорит и имени этого не называет, – потому что дело не в имени, – может прийти кто угодно другой или другие и что все мы в который раз окажемся рабами, готовыми пожрать ближнего» [6, с. 171].

Мистификация В.К. Кантора, а в частности, появление зеленоголовых пришельцев на улицах Москвы – подмена особого рода, целенаправленно вводящая в заблуждение, естественно возникающая там, где читатель должен самостоятельно выстроить ассоциативный ряд и провести параллель между предостережениями, которые давали мыслители XIX века, и действительностью последующего поколения. Писатель обращает внимание не просто на «заблуждение определенного человека», но на «заблуждение всего вместе», на ту «призрачную действительность», которая в сознании реальных прототипов заменила «истинную» (т. е. духовную). Также следует отметить специфику формирования образов героев в рассказе «Джамбли». В основном В.К. Кантор вводил литературные прообразы романа «Бесы» Достоевского во внутреннюю структуру рассказа, наследуется художественный прием параллелизации; как пояснял сам писатель, персонажи романа «делятся на принявших бесовское поведение и на губимых бесами, не умеющих, не смеющих им противостоять» [4, с. 301].

О героях рассказа В.К. Кантора читателю известно немного: писатель реалистично изображает повседневный быт молодой компании, воздерживаясь от личностных оценок и детальных характеристик. Однако, как мы полагаем, образы героев раскрываются, когда читатель сталкивается с их фамилиями. Ономастическое пространство в рассказе «Джамбли» также является характерным подражанием классической традиции. Для В.К. Кантора в основном типично использование семантического принципа при отборе фамилий не только главных действующих лиц, но и второстепенных персонажей. Семантический принцип заключается в тяготении к апеллятивам, значение которых является общеизвестным или «воскрешается» в контексте, вызывая многочисленные ассоциации, показывая тем самым отношение к ним автора или задавая определенный круг идей, выявляющий различные грани характеров героев. Так, главного героя рассказа зовут Давид Изгоев, чья фамилия однозначно указывает на проблему отношений личности и социума, в то время как его имя обладает мифопоэтическими коннотациями и напоминает легенду о царе Давиде. Восходя к типологическим толкованиям ветхозаветных персонажей, Давид является «прообразом», т. е., предшествующим воплощением Иисуса Христа, а его поединок с Голиафом трактуется как поединок Христа с антихристом [9, с. 523]. Однако в придуманном В.К. Кантором сочетании имени Давид с фамилией Изгоев отражается горькая авторская ирония, в которой преломляются все несчастья общества того времени. Образ подруги Давида Русланы также сопровождается многозначной фамилией Гномонова. Вероятно, автор хотел подчеркнуть малую значимость личности для общества, легкую уязвимость и невозможность противостоять «огромным Джамблям». Ведь именно Руслану догоняют пришельцы и, приняв ее подобие, гонятся за Давидом.

Тем не менее, если говорящие имена в ономастике Ф.М. Достоевского часто выступают как «неявно говорящие», они не выявляют характер своих обладателей, а только намекают на определенные его черты. «Говорящие» же антропонимы у В.К. Кантора отличаются большей прозрачностью, чем аналогичные имена, используемые Ф.М. Достоевским. Резюмируя рассказ Бориса Кузьмина, Лина констатирует: «А дурацкие, глупые фамилии героев! Хуже, чем всякие там Правдины и Стародумы в классицизме!» [6, с. 177]. Однако, как мы полагаем, не иначе как эти фамилии и выполняют характерологическую функцию, неся в себе смысловую нагрузку; обладая разнообразием ассоциативных связей, они указывают на субъективное отношение автора к изображаемым лицам. Кроме того, включаясь в аллюзийный контекст, они выполняют важную эстетическую функцию, выражая тем самым нравственно-философские представления писателя.

Фантастические элементы романа как вектор выражения морально-этических идей были отмечены уже в первых проницательных рецензиях. Так, Е.А. Андрущенко отмечает оппозицию, являющуюся сквозной для всего повествования и лежащую в основе главного конфликта романа, «Джамбли» – «Альдебаран». Концепция «Альдебарана» заключалась в том, что существует некая «высшая цивилизация» в созвездии Альдебарана, которая интересуется

Землей и пытается помочь ее жителям. Понимая, что «дикари привыкли убивать и пожирать даже своих соплеменников, их надо научить ценить жизнь себе подобных, альдебаранцы засылают на Землю уже несколько тысячелетий своих разведчиков и диверсантов – все эти Будда, Конфуций, Христос <...> в каком-то смысле – да, они из числа диверсантов, которые пытаются переделать людей» [6, с. 58]. Однако у всякого посланца с Альдебарана есть враги, «они не персонифицированы, представляя собой нечто безличное, растворившееся в толпе. Не случайно самое трагическое ощущение альдебаранца – это ощущение заброшенности». Главные герои романа – Илья Тимашев, Петя Востриков соотносят себя именно с пришельцами, посланными на Землю: «Он хотел бы быть человеком с Альдебарана, а может, и не человеком, а неким существом в человеческом облике <...> живущим по другим законам, чем землянин» [6, с. 57]. Однако «трагедия и заключается в том, что общество, изображенное в романе «Крепость», построено на законах стадности и не терпит инаковости, и альдебаранцы во всех концах страны, а теперь и разных стран, все так же противостоят «джамблям», каким бы ни было происхождение тех и других» [1].

Как позже скажет В.К. Кантор, русские мыслители, «трагические герои своей эпохи, были своего рода демиурги, творившие интеллектуальные смыслы, определявшие культурные приоритеты. Но повлиять на народ не сумевшие, не успевшие. Они были отвергнуты своим народом» [4, с. 388]. Таким образом, становится очевидно, что сверхтекстовые связи фантазмагорического рассказа «Джамбли» В.К. Кантора позволяют определить новеллу как философско-художественную призму, сквозь которую писатель смотрит на действительность 1960–1990-х годов, выстраивая свой художественный мир. Обращение к фантастике позволило писателю показать, что структура социокультурных и нравственно-психологических ориентиров общества достаточно сложна и что личностные задачи в этой системе не всегда поддаются решению. Используя различные способы художественной репрезентации философско-эстетической концепции, писатель на новом историческом этапе также осуществил развитие основных идей Ф.М. Достоевского, обращаясь к которым, как на тематико-проблемном, так и на и поэтическом уровнях, В.К. Кантор производит сопоставление общественных и личностных отношений в социуме и их эстетического осмысления в рамках истории.

Библиографические ссылки

1. Андрущенко Е.А. Люди думающие – пришельцы? / Е.А. Андрущенко. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2006/6/and14.html>
2. Достоевский Ф. М. Собр. соч. В 30 т. / Ф.М. Достоевский. – Л.: Наука, 1986. – Т. 29. Кн. 1. – С. 214.
3. Загидуллина М. Морок и явь. О прозе В. Кантора / М. Загидуллина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/october/2004/11/zag11.html>
4. Кантор В.К. «Судить Божью тварь». Пророческий пафос Достоевского: очерки / В.К. Кантор. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2010. – 422 с.

5. Кантор В.К. Судьба романа «Крепость». Нечто почти личное. Высокая игра на грани судьбы: новый «роман одного романа / В.К. Кантор [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://gefter.ru/archive/12506>
 6. Кантор В.К. Крепость. Роман / В.К. Кантор – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 496 с.
 7. Кантор В.К. Крокодил / В.К.Кантор. – М.: Московский философский фонд, 2002. – 239 с.
 8. Кантор В.К. Смерть пенсионера: Повесть. Роман. Рассказ / В.К.Кантор – М.: Летний сад, 2010. – 512 с.
 9. Мелетинский Е.М. Мифологический словарь / Е.М. Мелетинский. М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 672 с.
 10. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература 1950–1990-е гг.: В 2 т. / Н. Лейдерман, М. Липовецкий. – М.: ACADEMIA, 2003. – Т. 2. – 688 с.
 11. Люсый А. Нелишняя закуска. Истоки и смысл русского крокодилизма / А. Люсый // Новое время. 2002. – № 50. – С. 41
 12. Погорелая Е. Где взрослеет мальчик / Е. Погорелая [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.ng.ru/ng_exlibris/2013-04-04/2_kantor.htm.
 13. Терц Абрам (Синявский А.) Что такое социалистический реализм / А. Синявский // Литературный процесс в России. – М.: РГГУ, 2003. – С. 175.
 14. Эпштейн М.Н. Новелла / М.Н. Эпштейн // Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – С. 248.
 15. Ponterotto D. Rule-Breaking and Meaning-Making in Edward Lear / D. Ponterotto // Revista Alicantina de Estudios Ingleses. – 1993. – № 6 – P. 53–61.
- Надійшла до редколегії 30 травня 2015 р.*

УДК 821.161.1-1

Т. Л. Мищур

БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ, МОТИВЫ, СЮЖЕТЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

В статті розглядається рецепція біблійних образів, мотивів, сюжетів у творах М. Цветаєвої. Біблійні запозичення народжені Старим і Новим Заповітами, різного роду апокрифічними текстами і, як правило, загальнодоступні. Загальновідомі, навіть тривіальні мотиви рішуче «переписуються» під впливом нової акцентуації. Старий Заповіт представлений різноманітними сюжетами, образами, темами, які ілюструють ступінь відповідальності митця, злочинне кохання, зраду. Близькі поетесі мотиви і теми Книги Приповістей царя Соломона, Праведника Іова. Новий Заповіт також не залишився поза увагою М. Цветаєвої. З найбільш зажаданих тем і сюжетів – євангельські та апокаліптичні. Євангельські мотиви перш за все пов'язані з образом Христа. Часто в ліриці М. Цветаєвої повторюється мотив Страшного суду. Співвідношення всього і всіх із синайськими заповідями, оцінка людей і подій згідно морального закону яскраво проявляється у творчості поетеси. При цьому бути поза обмеженнями і поза догмами залишається людським і творчим принципом Марини Цветаєвої.

Ключові слова: М. Цветаєва, Біблія, Старий Заповіт, Новий Заповіт, образи, мотиви, сюжети.

В статье рассматривается рецепция библейских образов, мотивов, сюжетов в произведениях М. Цветаевой. Библейские заимствования рождены Ветхим и Новым Заветами, различного рода апокрифическими текстами и, как правило, общедоступны.

Широко известные, даже тривиальные мотивы решительно «переписываются» под влиянием новой акцентуации. Ветхий завет представлен разнообразными сюжетами, образами, темами, иллюстрирующими степень ответственности художника, преступную любовь, измену. Близки поэтессе мотивы и темы Книги Притчей царя Соломона, Праведника Иова. Новый Завет также не обойден вниманием М. Цветаевой. Из наиболее востребованных тем и сюжетов – евангельские и апокалиптические. Евангельские мотивы прежде всего связаны с образом Христа. Часто в лирике М. Цветаевой повторяется мотив Страшного суда. Соотношение всего и всех с синайскими заповедями, оценка людей и событий согласно нравственному закону отчетливо проявляется в творчестве поэтессы. При этом быть вне рамок и вне догм остается человеческим и творческим принципом Марины Цветаевой.

Ключевые слова: М. Цветаева, Библия, Ветхий завет, Новый завет, образы, мотивы, сюжеты.

The article reviewed reception of bible characters, motives, plots in opuses of M. Tsvetaeva. The sources of Bible loans as a rule are open to public. But exactly here intense collision of all Tsvetaeva's work finds reflection: collision between "public", open to everybody, and "private", deeply intimate. Widely known, even trivial motives are firmly remade and as though explode internally under the influence of new accentuation. Old Testament is introduced by various plots, characters, topics, which illustrate artist's degree of responsibility, criminal love and treason. The motives and topics of King Solomon Book of Proverbs, Preacher Ecclesiast, and Righteous of Job are close to the poetess. New Testament is also not overlooked by M. Tsvetaeva. The most in-demand topics and plots are evangelic and apocalyptic ones. The motive of the Last Judgment is often repeated in Tsvetaeva's lyric poetry. Evangelic motives are primarily related to the character of Christ, which carrying traditional symbolic meaning, intensifies multiply the sounding of some topics and characters created by Tsvetaeva or other. It should be noted, that she is far from dogmatic perception of Christ, but her rendering of the Saviour character is full of special warm and love. The ratio everything and everyone with Sinai Commandments, evaluation of people and events according to ethical canon is clearly manifested in work of the poetess. It does not mean, that before us it is the character of ideal man, righteous, holy one (insist on it would be absurd), but in spite of confession "I will sin as sinned", Tsvetaeva affirms the very concept of the sin and measure of liability for it, what is related with ethical cannon. With that it is staying human and creative principle of Marina Tsvetaeva to be outside and beyond dogmas.

Keywords: M. Tsvetaeva, Bible, Old Testament, New Testament, characters, motives, plots.

Вопрос о религиозных воззрениях Марины Цветаевой является одним из самых популярных вопросов в цветаевоведении (С. Лютова, В. Лосская, В. Швейцер, И. Кудрова, М. Загребельная и многие другие исследователи). Он рассматривается и с точки зрения соответствия мировоззрения поэтессы тем или иным конфессиям христианства, и с точки зрения амбивалентности ее позиции в отношении к Богу и демону. Наиболее аргументированной в научной литературе является проблема роли христианства и язычества в картине мира, создаваемой М. Цветаевой. Как бы ни полемично звучал вопрос о ее религиозных предпочтениях, никто из ученых, обратившихся к этой проблеме, не отрицает мощного христианского вектора в ее творчестве. В творчестве М. Цветаевой «оживают библейские образы, интерпретируются легенды Ветхого и Нового Заветов, звучат ставшие афоризмами мысли создателей этих древнейших литературных памятников» [5, с. 135]. В нашей статье рассматривается рецепция библейских образов, мотивов, сюжетов в произведениях М. Цветаевой.

Источники библейских заимствований М. Цветаевой, как правило, общедоступны. Но именно здесь находит отражение напряженнейшая коллизия всего цветаевского творчества: столкновение между «публичным», открытым для всех, и «приватным», глубоко интимным. Широко известные, даже тривиальные мотивы решительно «переписываются» и как бы взрываются изнутри под влиянием новой акцентуации. М. Мейкин в своей работе «Марина Цветаева, Поэтика присвоения» называет это «сокрушением унаследованного текста» и находит здесь то взаимодействие «архаичности» и «новаторства», традиционности и бунта, которое так характерно для цветаевского художественного мира [4, с. 121]. Так, сюжет искушения Адама и Евы змеем в эдемском саду – один из популярнейших в мировом искусстве – становится материалом, который может успешно проиллюстрировать именно такой подход поэтессы к классическому тексту. В «Искусстве при свете совести» М. Цветаева обращается к образу искусительного плода и сравнивает ответственность художника с ответственностью Адама за свой выбор: «Ева в раю яблока не ела, ел Адам. Не ела – не знает, ел – знает, а знает – отвечает. И поскольку художник – человек, а не чудище – он за дело своих рук в ответе» [7, т. 5, с. 347]. В стихотворении из цикла «Дон-Жуан» (1917) появляется образ «райской змеи», толкающей к преступной любви. В стихотворении «И падает шелковый пояс...» [7, т. 1, с. 337] также появляется образ Змия-искусителя из книги Бытия. Причем в цветаевском тексте сливаются два значимых архетипичных образа: пояс, который падает к ногам «райской змеей», – это также аллюзия на пояс Афродиты, знаменующий собой возможность и красоту любви.

В стихотворении «Берегись...» (1922) М. Цветаева рисует начало мироздания, создавая собственную картину рождения мира. Стихотворение построено как монолог, с которым обращается к Адаму лирическая героиня. Ее предостережения полны убедительной и грозной силы, чему способствует особый ритм и лаконичная, а порой скупая палитра художественных средств. «Берегись!» – лейтмотив произведения, акцентированный уже в названии стихотворения. Среди прочих предостережений особенно настойчиво звучит опасность губительного влияния женщины (стилистически это напоминает Притчи царя Соломона, где также настойчиво повторяется подобное предостережение). «Ее» еще нет, Адам один в раю, и ему, казалось бы, ничего не грозит. Вместе с тем в стихотворении одна за другой раскрываются угрозы, идущие от еще не созданной женщины. И одна из них связана с темой Страшного суда: «Берегись жены, / Дабы, сбросив прах, / В голый час трубы / Не предстать в перстнях» [7, т. 2, с. 139]. Не названная в стихотворении Ева, не названный эпизод искушения в эдемском саду незримо присутствуют в контексте стихотворения. Родство и привязанность делают человека уязвимыми – это один из мотивов стихотворения. Среди предостережений Адаму есть и такое: «Не строй на родстве высот» [7, т. 2, с. 140]. Примером служит трагическая история царя Давида, скорбящего о предательстве и гибели сына [2, (2 Сам., 19:1-5)]. Поэтически осмысливается трагическая гибель Авессалома: Цветаева пишет «об упавшем ввысь» [7, т. 2, с. 140]. Оксюморон образа оказывается вполне понятным в контексте библейской истории: спасаясь от

преследования, Авессалом запутался волосами в ветвях дуба и повис «между небом и землей», где и был убит [2, (2 *Сам.*, 18:9-15)]. Стихотворение-предупреждение М. Цветаевой напоминает «Сон Адама» (1909) Н. Гумилева, где у Древа Познания, еще не вкусив его плодов, спящий Адам видит пророческий сон о будущем. Перед ним предстают картины изгнания из рая и далее – «вся трагическая история человечества, история величия и слабости, праведничества и порочности» [9, с. 111]. И у Цветаевой, и Гумилева Адам стоит перед выбором, который он может сделать, зная о ждущих его испытаниях. О. Червинская считает, что стихотворение «Берегись...» отмечено «философским оттенком адамизма» [8, с.151]. Он, несомненно, ощутим, но у Цветаевой пророчество не столь всеобъемлюще, хотя оба поэта ставят Адама перед сознательным выбором, в чем и состоит расхождение с каноническим библейским сюжетом.

Цикл «Даниил» (1916) отсылает нас к еще одному ветхозаветному сюжету. Цветаева использует несколько мотивов из истории о Данииле, описанной в библейской книге «Книга пророка Даниила». По библейскому преданию, враги бросили Даниила в ров со львами. «О, зачем тебя называли Даниилом? / Все мне снится, что тебя терзают львы!» [7, т. 1, с. 313] – аллюзия на чудесное спасение Даниила. «Что означает, толкователь снов...», «Улыбка Даниила-тайновидца» [7, т.1, с. 313] – Яхве даровал Даниилу знание и мудрость, а также умение толковать всякие видения и сны [2, (*Дан.*, 1:17)]. Даниил смог растолковать таинственный сон Навуходоносора [2, (*Дан.*, 2:29-45)], а также именно Даниил, единственный из всех мудрецов, присутствующих на пиру у Валтасара, прочитывает и толкует таинственную надпись, появившуюся на стене [2, (*Дан.*, 5:25-28)]. У Цветаевой Даниил не только утверждает, что «надо любить Иегову» [7, т. 2, с. 314], он говорит и об ином: «Он говорит, что в мире все нам снится. / Что волосы мои сейчас как шлем. / Что все пройдет... Молчу – и надо всем / Улыбка Даниила – тайновидца» [7, т. 2, с. 314]. Цветаева вводит канонический сюжет в контекст современности и окрашивает его личным восприятием. Даниил ничего не провидит, любит волосы лирической героини, утешает ее. При этом огромная духовная сила тайновидца может быть лишь угадана читателем – в силу тех устойчивых представлений, которые связаны с этим ветхозаветным образом.

Еще один библейский сюжет также прочитан Цветаевой по-своему. В стихотворении «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес» (1916) поэтесса обращается к эпизоду из Книги Бытия, повествующем о борьбе Иакова с Богом. Причем следует заметить, что в Библии в описании эпизода борьбы противник Иакова назван «некто», и только далее становится понятно, кто же он на самом деле. Так и в своем стихотворении М. Цветаева точно следует библейскому тексту, не называя противника Иакова по имени: «И в последнем споре возьму тебя – замолчи! – У того, с кем Иаков стоял в ночи» [7, т. 1, с. 317]. В стихотворении «А человек идет за плугом» (1919) тема обманной любви, измены раскрывается с помощью библейских образов Рахили и Лии: «Обман сменяется обманом, Рахилью – Лия...» [7, т. 1, с. 487]. В основе этого сравнения – история женитьбы Иакова, полюбившего Рахиль, но обманутого ее отцом,

подменившего ее Лией [2, (1М., 29:16-23)]. Этот ветхозаветный сюжет погружается в иной, субъективный контекст: «Все женщины ведут в туманы: / Я – как другие» [7, т. 1, с. 487].

Основой стихотворения «У камина, у камина...» (1917) также является библейский сюжет. История наложницы Авраама Агари и ее сына Измаила у Цветаевой преобразуется в колыбельную песню о несчастной судьбе брошенной женщины и ее ребенка [2, (1М., 21:16)]. Цветаева контаминирует сюжет об Измаиле с сюжетом чудесного спасения младенца Моисея. Мать говорит своему сыну: «Лучше бы тебе по Нилу / Плыть, дитя, в корзине!» [7, т. 1, с. 333].

В стихотворении «По загарам – топор и плуг...» (1922) Цветаева явно указывает на ветхозаветные темы, из которых пришли персонажи следующей строфы стихотворения. Интересно, что библейские героини получают лаконичную, но очень глубокую психологическую и ролевую характеристику: «В меховых воротах дремот / Сару – заповедь и Агарь – / Сердце – бросив» [7, т. 2, с. 128]. Агарь – одна из наиболее часто встречающихся библейских героинь в цветаевской лирике 1917–1920-х гг. В стихотворении 1921 г. Поэтесса, по сути, идентифицирует себя с ней: «Простоволосая Агарь – сию...» [7, т. 2, с. 52]. Интересно развитие сюжета в этом стихотворении: акцент сделан на покинутости лирической героини, что соответствовало мироощущению самой поэтессы. Измаил, сын Агари и Авраама, бедствует вместе с матерью, и, понимая его высокое предназначение, Агарь страдает, она готова жертвовать собой ради сына, готова принять его упреки. Чувство вины, охватившее ее, рождает состояние ощущения несбывшихся ожиданий: «Пески не кончатся... Сынок, ударь! / Простой поденщицей была Агарь» [7, т. 2, с. 52].

Один из мотивов «Песни Песней» Цветаева разрабатывает в стихотворении «Виноградины тщетно в садах ржавеют...» (1921), в котором Саул, забыв о наложнице, грустит и размышляет о бренности бытия: «Иерихонские розы горят на скулах, / И работает грудь наподобье горна. / И влачат, и влачат этот вздох Саулов / Палестинские отроки с кровью черной» [7, т. 2, с. 52].

Близки поэтессе мотивы и темы Книги Экклезиаста: ее житейская мудрость питается мыслью Проповедника о том, что многие знания порождают и многие горести, а «суета сует» этого мира открывалась М. Цветаевой во всей своей неприглядности [2, (Эккл., 1:16-18)]. В стихотворении «Когда же, Господин...» (1922) именно этим она объясняет несовершенство жизни, невозможность обрести искомую гармонию: «Если бы – не рассвет: / Дребезг, и свист, и лист, / Если бы не сует / Сих суета – сбылись / Жизни б» [7, т. 2, с. 127]. Смена поколений и постоянство мира – та философская основа, на которой зиждется мировосприятие поэтессы. Ей близка мысль о том, что «род приходит и род уходит, а земля пребывает вовеки» [2, (Эккл., 1: 4)].

В стихотворении «Минута» (1923) М. Цветаева обращается к образу Соломона – Царя Щедрот, и в контексте произведения, главной мыслью которого становится констатация того, что все преходяще, поэтесса вспоминает о перстне, по преданию принадлежавшему царю Соломону, на котором было

высечено: «И сие пройдет»: «У славного Царя Щедрот / Славнее царства не имелось, / Чем надпись: «И сие пройдет» [7, т. 2, с. 217].

Праведник Иов, испытываемый Господом [2, (*Иов., 1:6-22; 2:1-10*)], сравнивается Цветаевой с поэтом, и степень тяжких испытаний последнего гораздо больше, нежели испытания Иова: «Есть в мире Иовы, что Иову / Завидовали б...» (цикл «Поэты», 1923) [7, т. 2, с. 185].

Новый Завет также не обойден вниманием М. Цветаевой. Из наиболее востребованных тем и сюжетов можно выделить некоторые евангельские и апокалиптические. Довольно часто в лирике М. Цветаевой повторяется мотив Страшного суда: «Мне мертвый восстал из праха! / Мне Страшный свершился суд! / Под рев колоколов на плаху / Архангелы меня ведут» («Еще и еще песни...», 1916) [7, т. 1, с. 257]. Звук труб заводских окраин сливается с громом архангельских труб, призывающими на последний суд в стихотворном цикле «Заводские» (1922). Образ Страшного суда из Откровения Иоанна Богослова становится лейтмотивом темы греха в цветаевской лирике: «Как ударит соборный колокол – / Сволокут меня черти волоком, / Я за чаркой, с тобой распитой, / говорила, скажу и Господу, – / Что любила тебя, мальчоночка, / Пуще славы и пуще солнышка» [7, т. 1, с. 274] («Говорила мне бабка лютая...», 1916). В «Стихах к Блоку» (1916) снова возникают образы Страшного суда: «Как в землю положен, / Быть может, – проспишь до трубы. / Огромную впалость / Висков твоих вижу опять. / Такую усталость – / Ее и трубой не поднять! / («Без зова, без слова...», 1921) [7, т. 1, с. 297]. Судный день вспоминается и в первом стихотворении цикла «Марина» (1921), где не названный Лжедмитрий (легко угадываемый в контексте исторических деталей, воспроизводимых поэтессой) получает в лице лирической героини и «сподручного», и «близнеца», и «двойника», и «брата»; она желает быть для него и «ятаганом его кривым», и «огнем костровым» [7, т. 2, с. 21]. Ее роль этим не исчерпывается: она для возлюбленного и голубка, и мать, и вестовой, и часовой, и гонец, и знаменосец, и льстец, и «пес дозорный», она же его последний щит: «Распахнула платок нагрудный. / – Руки настезь! – Чтоб в день в свой Судный / Не в басмановской встал крови» [7, т. 2, с. 21]. Страстная экспрессия этого стихотворения несет важное идейное значение. Цветаева сближает имена – своё и Марины Мнишек, но, сближая, противопоставляет их.

Мотивы Откровения, используемые поэтессой, не исчерпываются только лишь Страшным судом. Так, в поэме «Крысолов» появляется характеристика: «Кто не хладен / И не жарок...» [7, т. 3, с. 55]. Это реминисценция из Откровения Иоанна Богослова: «И Ангелу Лаодикийской Церкви напиши: “Так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия: “Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! Но как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих... Ибо ты говоришь: «Я богат, разбогател и ни в чем не имею нужды”»; «А не знаешь, что ты несчастен и жалок, и нищ и слеп и наг» [2, (*Отк., 3: 14-17*)].

Евангельские мотивы прежде всего связаны с образом Христа, который, неся в себе традиционный символический смысл, многократно усиливает звучание тех или иных тем и образов, создаваемых Цветаевой. Следует

отметить, что она далека от догматического восприятия Христа, но ее трактовка образа Спасителя наполнена особой теплотой и любовью. В цикле «Стихов к Блоку» М. Цветаева создает образ божьего избранника, святого, к которому обращается с кротким молитвенным словом. «Через цикл проходят образы и мотивы, связанные с библейскими (например, мотив “вечернего света”, “заката”), – замечает Н. Бадуева. – Мотив снега, заимствованный Цветаевой у Блока, в библейском контексте принимает сакральное значение. В Библии снег – это символ чистоты, святости» [1, с. 24]. Здесь возникает образ Христа, с которым поэтесса сближает любимого поэта: «В руку, бледную от лобзаний, / Не вобью своего гвоздя» [7, т. 1, с. 289]. Тот же мотив продолжится в стихах цикла, написанных уже на смерть А. Блока, где М. Цветаева использует цитату из Евангелия: «Было так ясно на лике его: / Царство мое не от мира сего» («Други его – не тревожьте..., 1921) [7, т. 1, с. 295]. И далее в этом цикле еще одна евангельская аллюзия: «Цепок, цепок венец из терний», «Не проломанное ребро...» [7, т. 1, с. 296].

Евангельские аллюзии в этом цикле обращают нас также к притче о бедной вдове, пожертвовавшей монеты в Иерусалимском храме («Так, Господи! И мой обол / Прими на утвержденье храма...» [7, т. 1, с. 299]), к сюжету Рождества Христова («Я дитяtko твоe восславить / Пришла, как древле – пастухи...» («Спит, муки твоя – веселье...», 1921) [7, т. 2, с. 70]. В этом же стихотворении еще несколько мотивов евангельского сюжета: путеводная звезда и дары волхвов. Идея цикла «Стихи к Блоку» и продолжившего его цикла «Подруга» адекватна избранным М. Цветаевой художественным средствам: на уровне ритма мы встречаемся с молитвенными интонациями, с интонациями плача и восхваления. Евангельские образы и мотивы помогают передать всю глубину преклонения, которое охватывает лирическую героиню в отношении любимого поэта. Блок отождествляется с Христом, сама же лирическая героиня – прихожанка во храме поэзии, поэтому и образ, с которым она идентифицирует себя, – это образ бедной вдовы.

Магдалина становится действующим лицом цикла стихов «Магдалина» (1923). Грешница, блудница, из которой Христос изгнал «семь бесов», предстает в цикле во всей благодати своего раскаяния. Все основные и широко воплощенные в искусстве детали и мотивы находят свое отражение в этом стихотворении. Блудница, у которой «страсть, по купцам распроданная» [7, т. 2, с. 221], отирает ноги Христу своими волосами, благоговейно умащивает его драгоценным миром [2, (Лк., 7:37-50)]. Волосы Магдалины становятся главной деталью портрета героини. Композиция цикла дает возможность взглянуть на происходящее с трех ракурсов: первое стихотворение – монолог самой Магдалины, полный любви, благоговения и благодарности за то, что «Твари с кудрями огненными / молвивший: встань, сестра!» [7, т. 2, с. 221]; второе – взгляд со стороны, сцена, которую наблюдают; в третьем – монолог Христа, также полный благодарности. «Оба участника диалога, – отмечает И. Шевеленко, – каждый по-своему, признаются друг другу в любви. Женский голос начинает с темы греховности этой любви и собственной греховности вообще. Мужской голос эту тему игнорирует совершенно. В уста Христа

вкладывается полное эротической экспрессии признание в том, что «все сбылось» в его земной жизни благодаря встрече с ней, Магдалиной» [10, с. 265]. Семантические акценты в традиционном сюжете смещаются. Для Цветаевой важно, что не только Христос одарил Магдалину, но и она одарила его. Цветаева «очеловечивает» своего Христа, подчеркивает пробуждение искренних человеческих чувств: «Наготу твою перстами трону / Тише вод и ниже трав. / Я был прям, а ты меня наклону / Нежности наставила, припав» [7, т. 2, с. 222]. Образ Христа в стихотворном цикле очеловечен, но не лишен волнующей тайны божественности, которая угадывается в нем. И. Бродский подчеркивает, что толкования образа Магдалины у Цветаевой вольное: «Вольность эта – естественная не только для любовной лирики, но и для человека, воспитанного в христианской вере вообще. Магдалина для Цветаевой по существу лишь еще одна маска, метафорический материал, мало чем отличающийся от Федры, или Ариадны, или от Лолиты. Речь идет не столько о вере, сколько о женском архетипе и о его чувственном потенциале, то есть о самопроекции. Самопроекция? Вряд ли. Скорей: проекция Христа на себя» [3, с. 165]. Такое отношение к религии, ее эстетизация и, следовательно, секуляризация, с точки зрения А. Ханзен-Лёве, «является фундаментальным процессом, характерным для модернизма в целом» [6, с. 368].

Как мы уже говорили, не всегда трактовка известных евангельских сюжетов у Цветаевой традиционна, часто встречается неожиданная, бунтарская версия, как бы «взрывающая» известный сюжет. Так, в стихотворении «Необычайная она! Сверх сил!» (1921) вывернута наизнанку (с эротическим подтекстом) мизансцена Благовещения: в смятении и смущении находится вестник – Архангел, а не Та, к которой обращены его слова [7, т. 2, с. 77–78]. В лирическом цикле о дочери Иаира (переделка евангельского эпизода) героиня, не желая возвращаться в здешний мир, отвергает намерение Иисуса ее воскресить [7, т. 2, с. 96]. Апостолу Фоме уподобляется в цветаевском стихотворении «Наука Фомы» (1923) человек, не верящий в любовь, не видящий страдания: «Пришел: укрепись / В неверье – как негр / В трюме. / Всю в рану – по кисть! / Бог ради таких / Умер» [7, т. 2, с. 220]. Вера и любовь – евангельские заповеди, которые по-своему, парадоксально утверждает здесь Цветаева.

Близко Цветаевой стремление прорваться за рамки эмпирического познания к символическому постижению мира: «Умыслы сгрудились в круг. / Судьбы сдвинулись: не выдать! / (Час, когда не вижу рук) / Души начинают видеть» («Час, когда вверху цари...», 1923) [7, т. 2, с. 179]. Это небольшое стихотворение насыщено библейской символикой: зажигающиеся в небе звезды отождествляются Цветаевой с царями-волхвами, пришедшими поклониться новорожденному Иисусу Христу. В библейском предании раскрывается глубинный символический смысл.

Соотношение всего и всех с синайскими заповедями, оценка людей и событий согласно нравственному закону отчетливо проявляется в творчестве поэтессы. Это не означает, что перед нами предстает образ идеального человека, праведника, святого (настаивать на этом было бы нелепо), но,

несмотря на признание («буду грешить, как грешила»), Цветаева утверждает само понятие греха и меру ответственности за него, что соотносится с нравственным законом. При этом быть вне рамок и вне догм остаётся её человеческим и творческим принципом.

Библиографические ссылки

1. Балугева Н.Н. Проблема жанра в цветаевских обращениях к А.Блоку и А.Ахматовой / Н.Н. Балугева // 100 лет Серебряному веку: Мат-лы междунар. науч. конф.: Нерюнгри, 23–25 мая 2001. – М.: МАКС Пресс, 2001. – С. 23–28.
2. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические, в русском переводе с параллельными местами. – М.: Российское Библийское общество, 1999. – 1236 с.
3. Бродский о Цветаевой: интервью, эссе. – М.: «Издательство Независимая газета», 1997. – 205 с.
4. Мейкин М. Марина Цветаева: Поэтика присвоения / М. Мейкин. – М.: Дом- музей Марины Цветаевой, 1997. – 193 с.
5. Рогозинский В.В. Контекстуальный историко-литературный анализ. О влиянии мировой художественной культуры на творчество Марины Цветаевой / В.В. Рогозинский, С.И. Сафарян // Рогозинський В.В., Сафарян С.І. Поезія Срібного віку: Нестандартні уроки із зарубіжної літератури: Метод. посібник. – К.: Вежа, 1997. – С. 125–137.
6. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – 512 с.
7. Цветаева М.И. Собр. Соч.: В 7 т. / М.И. Цветаева. – М.: Эллис Лак, 1994–1995.
8. Червинская О.Б. Акмеизм в контексте Серебряного века и традиции: Монография / О.Б. Червинская. – Черновцы: Alexandru cel Bun; Рута, 1997. – 272 с.
9. Черненко О.Б. Мировые сюжеты в поэзии Н.С. Гумилева / О.Б. Черненко // Русская литература XX–XXI веков. Проблемы теории и методология изучения. – М.: Изд-во МГУ, 2004. – С. 110–113.
10. Шевеленко И. Литературный путь Цветаевой: Идеология – поэтика – идентичность автора в контексте эпохи / И. Шевеленко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 464 с.

Надійшла до редколегії 30 червня 2015 р.

УДК 821.111.0 : 82.12

Д. А. Москвітіна

ЭТАПИ ФОРМУВАННЯ ПАРАДИГМИ РЕЦЕПЦІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА В АМЕРИКАНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ XVII–XIX СТОЛІТЬ

У статті виокремлюються та аналізуються етапи формування американської парадигми рецепції Вільяма Шекспіра в період з кінця XVII до XIX ст. Парадигма рецепції – одне з ключових понять сучасних рецептивних студій, яке автор статті визначає як епістемологічну матрицю сприйняття того чи іншого літературного феномену (автора, твору тощо). Цікавим дослідницьким об'єктом при цьому постає саме парадигма рецепції автора як ініціатора масштабного дискурсивного потоку та ключової фігури так званого «авторського дискурсу». Автор статті наголошує на тому, що шекспірівський дискурс є одним із найпотужніших у культурному процесі, та робить акцент на засадничій ролі Вільяма Шекспіра для формування американської літератури і культури у XVII–XIX ст. У статті продемонстровано, як формування

американської парадигми рецепції Великого Барда у площині театру, літератури та масової культури сприяло входженню концепту «Вільям Шекспір» у культурний канон США.

Ключові слова: парадигма рецепції, Вільям Шекспір, шекспірівський дискурс, театральні практики, американський романтизм, масова культура, культурна практика.

В статті виділені і проаналізовані етапи формування американської парадигми рецепції Уільяма Шекспіра в період з кінця XVII по XIX вв. Парадигма рецепції – одно з ключових понять сучасних рецептивних студій, яке автор статті визначає як епістемологічну матрицю сприйняття того чи іншого літературного феномена (автора, тексту і т.п.). Інтересним дослідницьким об'єктом при цьому є саме парадигма рецепції автора як ініціатора масштабного дискурсивного потоку і ключової фігури так званого «авторського дискурсу». Автор статті вказує на те, що шекспірівський дискурс є одним з найбільш потужних в культурному процесі, і робить акцент на фундаментальній ролі Уільяма Шекспіра в формуванні американської літератури і культури в XVII–XIX вв. В статті продемонстровано, як формування американської парадигми рецепції Великого Барда в сфері театру, літератури і масової культури сприяло входженню концепта «Уільям Шекспір» в культурний канон США.

Ключевые слова: парадигма рецепции, Вильям Шекспир, шекспировский дискурс, театральные практики, американский романтизм, массовая культура, культурная практика.

The stages of formation of the American paradigm of Shakespeare reception in the period between the late XVII and XIX centuries are under consideration in the article. The paradigm of reception is one of the key notions of modern receptive studies. It is defined by the author as the epistemological matrix of the reception of this or that literature phenomenon (author, text, etc.). An interesting research object here is the paradigm of an author reception as of the initiator of the massive discourse stream and as of the key figure of the so-called 'author discourse'. The author of the article highlights that Shakespearean discourse is one of the most powerful in the cultural process, and emphasizes the fundamental role of William Shakespeare for the formation of American literature and culture of the late XVII–XIX centuries.

The author outlines three stages of the formation of the American paradigm of Shakespeare reception: theatrical, literature and mass-cultural. The chronological frames of these stages are rather vague and it is impossible to state that the beginning of a new stage means the end of the previous – they rather overlapped each other, creating a multifaceted cultural phenomenon. The specific of the first stage is that Shakespeare plays were perceived only as the material for different stage remakes and burlesques. During the second – literature – stage – the Bard was viewed as an absolute specimen, a genius whose creative legacy became the basis for future fast development of the American literature. The third stage is characterized by the totality of Shakespeare appropriation in all the spheres of the US culture of the time. The article demonstrates how the design of the American paradigm of Shakespeare reception in the spheres of theatre, literature and mass-culture assisted the introduction of the concept 'William Shakespeare' into the cultural canon of the USA.

Keywords: the paradigm of reception, William Shakespeare, Shakespeare discourse, theatre practice, American Romanticism, mass-culture, cultural practice.

На сучасному етапі розвитку літературознавства наукові здобутки дослідників у галузі рецепції та історії читання дозволяють зробити певні узагальнюючі висновки. По-перше, актуалізація будь-якого художнього твору відбувається лише у процесі його взаємодії з реципієнтом-читачем. Ця взаємодія має певні аксіологічні та герменевтичні потенції, оскільки напряму залежить від цілого ряду як власне літературних («горизонт очікування», читацький досвід та ін.), так і позалітературних (вікових, гендерних, політичних, освітніх, релігійних, світоглядних) чинників. По-друге, взаємодія конкретних текстів з певними представниками читацького загалу, як правило, відбувається за практично однаковим сценарієм, що дозволяє говорити про можливість виокремлення певної рецептивної моделі, або парадигми рецепції для

цих текстів. Останнім терміном наразі активно послуговуються як вітчизняні (Р. Бубняк [3], А. Гурдуз [4], І. Зимомря [6; 7] та ін.), так і російські (М. Бронич [2], В. Земсков [5] та ін.) дослідники.

Під парадигмою рецепції розуміється певна епістемологічна матриця сприйняття того чи іншого літературного феномену (художнього твору, творчої спадщини письменника, особистості автора тощо), яка визначається шляхами (характером) його входження до культурного тезаурусу як окремого реципієнта (парадигма індивідуальної рецепції), так і цілої групи людей (парадигма колективної рецепції). Аналіз парадигми рецепції дозволяє виявити специфіку функціонування і впливу цього феномену на конкретне культурне середовище.

Наразі головна увага в рецептивних студіях приділяється дослідженню парадигми рецепції художнього твору, а парадигма рецепції автора нерідко залишається на маргінесі уваги. Втім незаперечним є той факт, що постаті деяких представників світового красного письменства самі по собі є настільки масштабними, що породили нескінченний рецептивний потік, принципи й механізми формування якого є цікавим дослідницьким об'єктом. Твори таких геніїв, як Гомер, Данте, Шекспір, Мольєр та ін., формують своєрідне рецептивне поле, що включає ядерну структуру – художні тексти – та багатошаровий контекстуальний простір, утворюваний різноплановою рецепцією як творчого доробку, так і авторських постатей цих майстрів слова. При цьому в соціокультурній сфері структурується так званий «авторський» (шекспірівський, гомерівський і т. ін.) дискурс. Сам же митець, що спричинив потужний сплеск рецептивного потоку, постає як «засновник дискурсивності» (термін М. Фуко [10, с. 31]).

3-поміж літературних дискурсів шекспірівський є, мабуть, одним із наймасштабніших у сучасній культурі: він навіть може конкурувати з комплексом нових смислів та ідей, породжених Святим Письмом. Особливе місце серед національних модифікацій шекспірівського дискурсу належить, безперечно, американській. Саме у Новому Світі Великого Барда практично завжди сприймали навіть більш ентузіастично, ніж на батьківщині. Про ступінь захоплення Шекспіром серед американців свідчить промовистий вислів романтика Р.В. Емерсона: «Шекспір – творець людини в Америці» [11, с. 312].

Історія знайомства мешканців північноамериканських колоній Великої Британії з творчістю англійського драматурга сягає корінням XVII століття. В розвитку американського шекспірівського дискурсу правомірно, як думається, виокремлювати три етапи. Попри те, що межі цих етапів навряд чи можуть бути визначені з остаточною хронологічною точністю, кожен з них характеризується домінуванням певних рис, зародженням чи згасанням певних тенденцій.

Перший етап структурування американської парадигми рецепції В. Шекспіра (середина XVIII – початок XIX ст.) характеризується активізацією театральних практик. У ці часи вистави Шекспірових п'єс на сценах професійних і аматорських театрів та мандрівних майданчиках стають органічною частиною американського культурного життя. Щоправда, сам характер театральних репрезентацій Шекспірових творів, тексти яких нерідко змінювалися до невпізнанності, спричинив певну амбівалентність публічного резонансу: з одного боку, ім'я англійського генія набуло нечуваної популярності, з іншого – створюване у масовій свідомості уявлення

про його п'єси мало відповідало тому враженню, яке здатні були створити автентичні тексти драматурга. Водночас саме той факт, що на ранніх етапах структурування шекспірівського дискурсу найбільш стрімко розвивається його театральний сегмент, зумовлює одну із прикметних рис саме американської рецептивної парадигми. Йдеться про те, що в царині театру, популярність якого в соціумі стрімко зростала, викристалізовуються ті елементи, які згодом стануть визначальними для американської масової культури (редукціонізм як одна із магістральних стратегій інтерпретації класики, максимальне наближення авторитетного тексту до потреб сьогодення, адаптація першоджерела до запитів потенційного реципієнта та ін.). Уявлення про Шекспіра було не стільки уявленням про написані ним тексти, скільки загальним враженням, спровокованим доволі суб'єктивними театральними репрезентаціями цих текстів чи навіть їх фрагментів. Мова йде про те, що далеко не завжди до американського глядача доходило саме автентичне Шекспірове слово. Це зумовлено насамперед тим, що однією з найпоширеніших практик тогочасних американських діячів театру була постановка шекспірівських драм у трансформованому вигляді. Такі трансформації, що інколи спричинювали тотальну деконструкцію шекспірівського задуму, підпорядковувалися то прагненню догодити невибагливим смакам публіки, то орієнтацією на поетикальні приписи класицизму.

Переписувачі п'єс Великого Барда позбавляли їх всього того, що за часів так званого прогресивного Просвітництва вважалось невіглаством і варварством (приміром, казкових та міфологічних елементів), а подекуди навіть вдавались до коректування фіналів. Крім того, шекспірівський твір видозмінювався (піддавався скороченню, цензуруванню, переакцентуації) із міркувань пануючої в ті часи пуританської моралі. При цьому ініціатива подібних втручань у оригінальний текст не стільки зумовлювалася індивідуальним імперативом актора чи режисера, скільки була продиктована суспільною ситуацією в Америці кінця XVIII – початку XIX ст. В ті часи для того, щоб гастролювати у традиційно пуританській Новій Англії, театральні трупи були змушені маскувати світські вистави під моралізаторські дійства, тож кожна Шекспірова п'єса завдяки режисерським інтерпретаціям набувала нових смислових граней. Так, для гастролей у Філадельфії одна з найвідоміших театральних труп – «Американська компанія» – замість автентичного тексту трагедії «Отелло» використала переробку К. Кібера «Спровокований чоловік». Вже сама назва визначала характер цієї постановки та задавала вектор її рецепції в пуританському соціумі: трагічна історія зради та наклепу перетворилась на щось на кшталт моралізаторської проповіді.

З часом тенденція до використання ерзац-шекспірівських п'єс у театральних практиках США стала досить потужною. При цьому текстовим матеріалом таких спектаклів далеко не завжди слугували автентичні твори Великого Барда. Думається, що в якості сценаріїв постановники часто використовували сфабриковані попередниками переробки, перекази, фрагменти, сюжетні синопсиси тощо, які дуже часто мали досить опосередковане відношення до оригінальних текстів. Самі постановники також вносили «корективи» до Шекспірових драм, з урахуванням специфіки виконавців, аудиторії та наявних декорацій. Таке вільне поводження із шекспірівською театальною традицією, яка вже була укорінена на європейських

теренах у XVIII ст., викликала щонайменше подив у глядачів, що прибули зі Старого Світу.

Приміром, англійський театральний діяч Джон Бернард, який, починаючи з 1797 р., чотирнадцять років прожив у Америці, описував виставу «Ромео і Джульєтта», яка відбулася в бостонській таверні. Дійство складалося із трьох коротких актів, і в ньому не були задіяні жодні персонажі, окрім самих Ромео і Джульєтти. Вони по черзі, монологічно переказували сюжет трагедії; при цьому виконавці пильно стежили за реакцією публіки: якщо монологи затягувалися і глядачі помітно нудилися, актори швидко обривали свій текст і переходили до наступної дії. Кульмінація трагедії, смерть двох закоханих, яка так віртуозно, глибоко та проникливо була описана Шекспіровим пером, у цій виставі перетворилася практично на фарс: піднята для останнього акту завіса відкрила глядачам акторів, що «мертвими» лежали на підлозі. Після аплодисментів вони підвелися, щоб хором заспівати патріотичну пісню [1, с. 74–75].

Відомий російський знавець американської культури М. Анастасьєв зазначив з приводу цієї і подібних їй курйозних постановок, що «на фоні цього комічного пейзажу, тим не менш, відчувається духовне самопочуття Америки тієї доби, проступають історичні особи – Вашингтон, Джефферсон, Лафайєт, Брокден Браун, а головне – складається портрет країни, якою її бачили із Старого дому, ще й схожий, як стало зрозуміло у ході історії, із оригіналом» [1, с. 75].

Слід зазначити, що цей портрет був досить контроверсійним – з одного боку, енергія молоді країни породила нечуваний у старій Європі поступ демократії. З іншого боку, як бачимо з вищенаведеного прикладу, демократія породила неவிбагливість, простоту звичаїв і певне невігластво, яке дозволило американцям ще у XVIII ст. вбачати у п'єсах Шекспіра навіть не «гору діамантів, що потребують гранування» (так назвав шекспірівський канон англійський драматург доби Реставрації Томас Отвей), а щось на кшталт кубиків з дитячого конструктора, які можна пересувати, міняти, комбінувати за власним бажанням, отримуючи при цьому щоразу успішний результат, адже ім'я Шекспіра було беззаперечним мистецьким авторитетом як для представників народних мас, так і у елітарному середовищі.

Другий етап – романтична рецепція постаті Великого Барда і зародження наукового шекспірознавства в США (поч. XIX – 1860-ті рр.). На цей час припадає пік інтересу до шекспірівського канону з боку представників інтелектуально-духовної еліти. Прикметно, що, на відміну від попереднього етапу, коли шекспірівський дискурс структурувався переважно навколо театральних практик, романтична рецепція базувалася здебільшого на друкованих текстах. Американські романтики – Р.В. Емерсон, Е.А. По, Г.Д. Торо, Г. Мелвілл, Н. Готорн, В. Вітмен – були поціновувачами не стільки драматургічного таланту Шекспіра, скільки його поетичного генія. Вони вбачали в ньому зразкового поета, який має стати досяжним еталоном для американського красного письменства (так, порівняння з Великим Бардом були удостоєні багато діячів американської культури доби романтизму, серед них – проповідник Г. Бічер, письменник Н. Готорн).

Перенесення центру уваги з театральних практик на автентичні тексти англійського генія було до певної міри детерміновано чинником ідеологічним: молода нація потребувала міцного культурного фундаменту, яким мала виступати

традиція. Оскільки, як відомо, американці, на відміну від більшості націй Старого Світу, не мали власного епосу на кшталт «Пісні про Нібелунгів» або «Пісні про мого Сіда», а спроби штучно створити національний епос не завершилися успіхом*, то пошуки такого авторитетного тексту, спроможного сприяти націєтворчим процесам, були переміщені у площину класики. При цьому постать Шекспіра виявилася найбільш релевантною запитам часу: він був широковідомим далеко за межами батьківщини, його авторитет був незаперечним, а художня спадщина, навидовижу багатоманітна у смисловому і естетичному аспектах, була доступною для сприйняття не лише освічених публіці, але й простолюдові.

Геніальний англієць якнайкраще підходив на роль взірцевого автора, чиї твори спроможні виконати функцію, подібну до тієї, яку виконував середньовічний героїчний епос у формуванні етнокультурної ідентичності європейських націй. На думку М. Брістола, Шекспір виявився спроможним «надати американській культурі ту глибину культурної традиції та відчуття тривалої тяглості, яких їй до певної міри бракувало у порівнянні з європейською *longue duree*» [12, с. 123]. У такий спосіб втамовувалася ностальгія за традиційним соціальним досвідом Європи і водночас задовольнялося «рішуче революційне прагнення створити новий історично-безпрецедентний соціальний та культурний устрій» [12, с. 2].

Такі епістемологічні передумови сприяли тому, що рецепція Шекспіра набувала все більш рельєфних ознак привласнення (*appropriation*), яке по суті і визначило загальний пафос американської рецепції Великого Барда за часів романтизму. Стрімке розгортання шекспірівського дискурсу в американському культурному просторі призвело до того, що англійський геній увійшов до культурного тезаурусу нації як «свій» геній, як взірцевий поет-пророк, орієнтуючись на якого, американські літератори зможуть піднятися до рівня європейських і при цьому не втратити власного обличчя, не перетворитися на блідих копіювальників світових шедеврів.

Таким чином, навколо постаті Великого Барда виникла комунікативна ситуація, доволі продуктивна у плані культуротворчих потенцій. В процесі обговорення широкого кола проблем, пов'язаних із постаттю, творчістю і роллю Шекспіра в американському соціумі, остаточно сформувалися базисні засади його американської рецепції. Своєрідною когнітивною метафорою, що зафіксувала народження парадигми в лоні американського шекспірівського дискурсу, стали, як думається, широковідомі слова Дж.Ф. Купера: «Шекспір – видатний американський письменник» [8, с. 69].

Третій етап (1860-ті рр. – початок XX ст.) – остаточне затвердження Шекспіра в американському культурному каноні і входження його у простір масової свідомості. В цей період Шекспір стає ключовим концептом практично для всіх сфер суспільного і культурного життя Америки. Всебічному поширенню творів Великого Барда сприяє перш за все їх включення в кінці XIX – на початку XX ст. до програми загальноосвітньої школи. Хоча певні фрагменти з п'єс геніального англієця і були відомі американським школярам раніше (їх заучували напам'ять, а потім

* Найпомітнішим з таких експериментів стала епічна поема Дж. Барлоу «Видіння Колумба» (1787) та її пізніша переробка «Колумбіада» (1807).

декламували), ознайомитися з повними текстами вони змогли лише після 1900 р., коли література стала повноправною академічною дисципліною.

Саме на теренах Америки вперше з'являється освітянська культурна практика, яка згодом набуде більш рельєфних абрисів і буде названа «doing Shakespeare». Вже у 2-й половині XIX століття відбувається активне «підключення» американських школярів до специфічної аури Шекспірового слова, при цьому педагоги прагнуть використовувати інтерес соціуму в цілому і його молодіжної аудиторії зокрема до театру та різноманітних аматорських постанов. Згодом традиція шкільних постановок Шекспіра, які здійснюються в режимі позакласної роботи, буде збагачена суто академічним вивченням Шекспірових текстів. Думається, що за рахунок успішної реалізації цієї освітянської стратегії у 1920-ті рр. вдалося подолати конфлікт між елітарним (текстовим) і масовим (театральним) сприйняттям Великого Барда, який все ще відчувався в Америці кінця XIX ст.

Подальшому розвитку американського шекспірівського дискурсу сприяла й інтеграція творчої спадщини Великого Барда у програму вищої освіти. Саме в коледжах і університетах починає свій розвиток і академічне шекспірознавство США. Думається, що наукова шекспіріана від початку мала неабиякий вплив на загальний розвиток американської культури саме завдяки тому, що її генеза і первісний розвиток відбувався в лоні університетської освіти. Як вказує М. Брістол, здобутки шекспірівських студій засвоювалися не лише вченими та фахівцями, а були доступні широкому колу реципієнтів – студентам, багато з яких в майбутньому стали політиками, громадськими діячами, людьми мистецтва, які й визначали культурний розвиток нації [12, с. 37].

Інтенсифікації розвитку шекспірівських студій сприяла й поступова інституалізація шекспірівського дискурсу, яка уможливлювалась за рахунок створення певних організацій – товариств, театральних компаній, клубів, – діяльність яких була сконцентрована на популяризації Шекспірового доробку серед широкого кола реципієнтів. Про масштабність і популярність такої соціальної практики, як організація «шекспірівських клубів», члени яких разом читали п'єси Великого Барда, організовували аматорські вистави, публікували критичні відгуки, свідчить брошура «Як організувати шекспірівський клуб», надрукована видавництвом «Даблдей і Маклюр» у 1898 році. В передмові до неї обстоювалась необхідність створення таких організацій: «Радість і користь від вивчення літератури збільшується, якщо близькі по духу люди зустрічаються, щоб разом читати твори одних і тих самих авторів. Шекспірівська драма особливим чином заохочує створення таких клубів і класів, пропонуючи виключні можливості для навчання і розваг» [цит. за: 13, с. 156].

Перші шекспірівські клуби і товариства в Америці були виключно локальними і не виходили за межі міста або університету чи коледжу. Деякі з цих організацій продовжують існування й сьогодні. До таких відноситься, приміром, Філадельфійське Шекспірівське товариство (Philadelphia Shakspeare Society), засноване в 1861 році і відоме перш за все завдяки масштабному видавничому проекту «Новий Варіорум» (New Variorum Shakespeare) під керівництвом Г.Г. Фернеса. Специфіка цього видання полягає в тому, що кожна з Шекспірових п'єс була опублікована в окремому томі, в супроводі детального коментаря та найновіших дослідницьких розвідок, присвячених тому чи іншому твору. Масив критичних робіт,

відібраних Фернесом для тому «Гамлета», виявився настільки великим, що ця трагедія була видана в серії «Новий Варіорум» у двох томах: у першому містився Шекспірів текст, тексти його першоджерел та коментарі, а у другому – статті, присвячені різним аспектам трагедії про принца Данського.

Внесок Філадельфійського Шекспірівського товариства та інших, менших груп у розвиток американського шекспірознавчого дискурсу важко переоцінити: саме в лоні таких товариств зароджувалася традиція святкування шекспірівських ювілеїв. Хоча 300-річчя з дня народження Шекспіра в 1864 році не здобуло широкого резонансу в Америці, охопленій в той період громадянською війною, втім, завдяки зусиллям ентузіастів із шекспірівських товариств у тому році був розпочатий збір коштів на пам'ятник Шекспірові, який був встановлений у нью-йоркському Центральному парку в 1872 р. Крім того, до ювілею Великого Барда була приурочена низка як професійних, так і аматорських вистав, що здійснювалися як силами театральних труп, так і з залученням непрофесійних поціновувачів Шекспірового слова.

Завдяки зусиллям таких товариств інтенсифікувався процес перевидання поезії і драматургії Великого Барда, а також публікація шекспірознавчих видань, запрошення фахівців-літературознавців з лекціями про Шекспіра тощо. Репринтне видання однієї такої лекції, прочитаної Р.В. Емерсоном на честь ювілею Шекспіра на засіданні нью-йоркського Суботнього клубу (Saturday Club), викликало у студента, а згодом – нафтового магната Генрі Клея Фолджера цікавість до творчості Великого Барда, яка згодом переросла в колекціонування друкованих видань і манускриптів, що мали відношення як до Шекспіра, так і до елізаветинської доби в цілому.

На хвилі інтелектуальної моди на все «шекспірівське» постало і колекціонування артефактів, пов'язаних з Великим Бардом. Пальму першості тут утримували різні антикварні видання Шекспіра. Бібліофілія вважалась гідним захопленням у елітних колах американського суспільства тогочасся. Перша помітна колекція різних видань Шекспіра, яка включала як антикварні кварто і фоліо, так і більш пізні екземпляри, належала видавцю «Нового Варіорума» Г.Г. Фернесу. Це зібрання, як зазначає М. Брістол, було радше дослідницькою бібліотекою, ніж зібранням раритетів [12, с. 66]. Інтерес саме до рідкісних видань на кшталт Першого Фоліо 1623 р. виник дещо пізніше, на початку ХХ ст., коли концепт «Вільям Шекспір» остаточно став сприйматися як органічний компонент американського культурного простору. Саме тоді, на основі приватної колекції книжок, рукописів, документів, що належала нафтовому магнату Г.К. Фолджеру, у 1932 році була створена Фолджерівська Шекспірівська бібліотека – найбільше та найбагатше в світі зібрання артефактів, присвячених Шекспіру та англійському Відродженню.

Зворотнім боком загальнонаціонального захоплення постаттю і творчістю Великого Барда стала в цей період фактична десакралізація Вільяма Шекспіра як емпіричного автора. Активізація інтересу до особистості драматурга, підживлювана модою на туристичні поїздки до Стретфорда-на-Ейвоні, призвела до появи перших антистретфордських теорій. Адже деякі туристи, побачивши будинок Шекспіра, починали сумніватися в тому, чи могла людина без вищої освіти, народжена в сім'ї стретфордського рукавичника, бути справжнім автором шекспірівського канону. Американка Делія Бекон після відвідування так званих «шекспірівських місць»

опублікувала книгу «Розкрита філософія Шекспірових п'єс» (1857), у якій обстоювала ідею про те, що справжнім автором 37 п'єс, 154 сонетів, двох поем і низки віршів є не Вільям зі Стретфорду, а один з провідних філософів, правознавців і політичних діячів елізаветинської епохи Френсіс Бекон. Ідеї міс Бекон, прийняті в цілому несхвально, все ж знайшли певну кількість прибічників, серед яких були і такі видатні фігуранти американського інтелектуально-творчого Олімпу, як В. Вітмен, Марк Твен, Г. Джеймс та ін.

Як бачимо, долучення друкованих текстів, поряд із театральними практиками, до детермінантів американської рецепції В. Шекспіра, уможливило так звану інтеріоризацію рецепції – тобто її поширення з інтермедіальної (екстернальної по відношенню до художнього тексту) площини у власне літературну. Теоретичні аспекти такого явища були концептуалізовані М. Мак-Люеном: «...якщо одна технологія розширить одне чи більше наших чуттів, залучаючи їх до соціального світу, між ними виникнуть нові пропорції, що зрештою спричинить появу нової культури» [9, с. 65]. Таким чином, формування парадигми рецепції Великого Барда в Америці ХІХ ст. визначалася, поряд з театром, і новою культурною практикою – читанням оригінальних Шекспірових текстів.

Сприйняття й засвоєння творчого доробку митця в різних площинах культури уможливили статус Шекспіра як важливого, практично засадничого елементу американської культури, яка фактично вибудовувалася навколо цього концепту. Водночас для продуктів масового, неелітарного мистецтва, що були розраховані на середньостатистичний, невибагливий смак, присутність шекспірівського елементу на структурному, ідейно-тематичному та концептуальному рівнях означало вихід на принципово новий рівень культурної ієрархії. За рахунок звернення до Шекспіра і шекспірівського субстрату відбувалася доактуалізація та естетична переоцінка тих артефактів, чия власна художня цінність була невисокою. Англійський геній значною мірою сприяв тому, що американська культура, яка від початку сприймалася як меншовартісна й епігонська по відношенню до європейської, виявилася спроможною розвиватися і набувати унікальних національних ознак у глобальному просторі західної цивілізації.

Бібліографічні посилання

1. Анастасьєв Н. Зазеркалье. Книга об Америке и ее литературе / Н. Анастасьєв. – М. : ВГИБЛ им. Рудоміно, 2011. – 510 с.
2. Бронич М. К. Рецепция русской литературы и культуры в творчестве Сола Беллоу : автореф. дисс. на соиск. ученой степени докт. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (американская)» / М.К. Бронич. – Нижний Новгород, 2010. – 38 с.
3. Бубняк Р.А. Літературно-критичний дискурс: сутність, структура, засоби вираження : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Р.А. Бубняк. – Тернопіль, 2001. – 20 с.
4. Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській «прозі про землю» кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. : монографія / А. Гурдуз. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. П. Могили, 2008. – 216 с.
5. Земсков В.Б. Образ России «на переломе времен» (Теоретический аспект: рецепция и репрезентация “другой” культуры) [Электронный ресурс] / В.Б. Земсков // Новые российские гуманитарные исследования. – Режим доступа : http://www.nrgumis.ru/articles/article_full.php?aid=37

6. Зимомря І.М. Австрійська мала проза ХХ століття: генологічна парадигма і проблеми рецепції : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук : спец. 10.01.04 «Література зарубіжних країн», 10.01.06 «Теорія літератури» / І.М. Зимомря. – К., 2011. – 39 с.
7. Зимомря І.М. Парадигма рецепції: національна та глобальна значимість / І.М. Зимомря // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 11 (198). – Ч. II. – С. 53–60.
8. Купер Дж. Ф. Просвещение и словесность в Америке / Дж. Ф. Купер ; [пер. с англ. В.А. Харитонова] // Эстетика американского романтизма. – М. : Искусство, 1977. – С. 68–84.
9. Мак-Люен М. Галактика Гутенберга: Становлення людини друкованої книги / М. Мак-Люен ; [пер. з англ. А. А. Галушки, В. І. Постнікова]. – К. : Ніка-Центр, 2011. – 392 с.
10. Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко ; [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.
11. Эмерсон Р. Шекспир, или Поэт / Представители человечества / Р. Эмерсон ; [пер. с англ.]. – Мн. : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – С. 306–325.
12. Bristol M. D. Shakespeare's America, America's Shakespeare / M. D. Bristol. – L. & N.Y. : Routledge, 1990. – 237 p.
13. Shakespeare in American Life / [ed. by V. M. Vaughan and A. T. Vaughan]. – Washington : Folger Shakespeare Library, 2007. – 189 p.

Надійшла до редколегії 16 серпня 2015 р.

УДК 811.111

A. O. Muntian, I.V. Shpak

ATLAS SHRUGGED: FEMINISM DISCOURSE OR DISCOURSE OF FEMININITY

У статті зроблено спробу визначити відмінності між феміністським дискурсом і дискурсом фемінності у творі Айн Ренд «Атлант розправив плечі», а також дослідити зв'язок між фемінізмом та об'єктивізмом. Автори говорять про концепції уявлення жіночого «я» як частини гендерних досліджень, а також про те, що ця проблема стає все більш актуальною. Вони вважають, що основна мета літературної роботи – передача певних специфічних культурних ідей, дискурсивних особливостей; проте важливо розуміти, що дискурс не може розглядатися як виключно лінгвістичне поняття – він представляє інтерес для психологів, лінгвістів, культурологів, літературознавців. Дослідження зачіпає філософію Айн Ренд, тобто об'єктивізм. Автори приходять до висновку, що основна ідея Ренд щодо прав жінок полягає в тому, що жінки мають не тільки права, але й обов'язки, а об'єктивізм не сполучається із фемінізмом.

Ключові слова: дискурс фемінізму, дискурс фемінності, об'єктивізм, культура, цінності.

В статті предпринята попытка определить различия между феминистским дискурсом и дискурсом феминности в произведении Айн Рэнд «Атлант расправил плечи», а также исследовать связь между феминизмом и объективизмом. Авторы говорят о концепции представления женского «я» как части гендерных исследований, а также о том, что эта проблема становится все более актуальной. Они полагают, что основная цель литературной работы – передача некоторых специфических культурных идей, дискурсивных особенностей; однако важно понимать, что дискурс не может рассматриваться как исключительно лингвистическое понятие – он представляет интерес

для психологов, лингвистов, культурологов, литературоведов. Исследование затрагивает философию Айн Рэнд, т. е. объективизм. Авторы приходят к выводу, что основная идея Рэнд касательно прав женщин заключается в том, что женщины имеют не только права, но и обязанности, а объективизм не сочетается с феминизмом.

Ключевые слова: дискурс феминизма, дискурс феминности, объективизм, культура, ценности.

The current piece “Atlas Shrugged: Feminism Discourse or Discourse of Femininity” is an attempt to determine the differences between feminism discourse and discourse of femininity and to investigate the connection between feminism and objectivism. The authors talk about the concept of the representation of the feminine self as a part gender studies and the fact that it becomes more and more acute; it deals with beauty stereotypes and takes one of the prominent places in practically all the western cultures. They mention that the basic aim for a literary work is conveying some specific cultural ideas, discursive peculiarities; however, it is important to understand that discourse cannot be regarded as a purely linguistic notion, it represents interests for psychologists, linguists, culture experts as well as scholars in the in the study of literature. The research touches upon the philosophy of Ayn Rand’s, i.e. objectivism. Her philosophy, in essence, is the concept of man as a heroic being, with his own happiness as the moral purpose of his life, with productive achievement as his noblest activity, and reason as his only absolute. Further the authors argue that objectivism and feminism, specifically radical feminism, are concepts which may rarely be put together, as far as objectivism is extremely about individualism, while feminism struggles for collective result. In its turn feminism, especially radical feminism sees a number of misogynistic traits in objectivism and perceives the latter as a ‘white male’ construct. The authors come to the conclusion that the basic idea of Rand’s regarding the women rights was that women had not only rights, but responsibilities as well. In her viewpoint success of a woman did not depend on the career she obtained, but rather on the values she possessed. Essentially she tried to point out that women should develop themselves in the sphere where they may get optimal results, and they should chose not accordingly being women, but accordingly their abilities.

Key words: feminism discourse, discourse of femininity, objectivism, culture, values.

“The question isn’t who is going to let me; it’s who is going to stop me.” This quote (original passage: “Do you mean to tell me that you’re thinking seriously of building that way, when and if you are an architect?” “Yes.” “My dear fellow, who will let you?” “That’s not the point. The point is, who will stop me?” [5, p. 347] has become everything, but an official slogan of feminism and turned Ayn Rand, an avowed enemy of feminism, into a celebrity of the fourth wave feminist. The exact time and way of the quote’s distortion are unknown facts, however these days it appears on a great many scientific, quasi scientific and fictional works in printed and online sources endorsing feminism. The research questions are to determine the differences between feminism discourse and discourse of femininity and to investigate the connection between feminism and objectivism.

Objectivism is the philosophy originated by a Russian-American writer and philosopher Ayn Rand (1905–1982), whose primary idea was rational individualism as long as the idea of happiness being achieved through bringing material things into the world. As Rand mentions in the appendix to *Atlas Shrugged*: “My philosophy, in essence, is the concept of man as a heroic being, with his own happiness as the moral purpose of his life, with productive achievement as his noblest activity, and reason as his only absolute” [3, p. 1767]. Thusly, objectivism and feminism, specifically radical feminism, are concepts which may rarely be put together, as far as objectivism is extremely about individualism, while feminism struggles for collective result. In its

turn feminism, especially radical feminism sees a number of misogynistic traits in objectivism and perceives the latter as a 'white male' construct. Objectivism sees a woman as an able being capable of just as much as a man is, however it does not deny that a woman will have to fight as much to achieve her happiness and goals as a man will have to; fight for the happiness in terms of objectivism equals to hard work and result unlike feministic screaming for attention and lack of struggle. Ayn Rand being a great supporter of American capitalism and a great admirer of male historical figures, who were among those builders of modern society, could hardly be called a feminist herself, moreover she tended to proclaim herself a "male chauvinist" [1] Rand believed that by denouncing men, women denounce themselves, however her classifying herself as a 'male chauvinist' is rather different from the current definition. Once she mentioned: *"I believe that women are human beings. What is proper for a man is proper for a woman. The basic principles are the same. I would not attempt to prescribe what kind of work a man should do, and I would not attempt it in regard to women. There is no particular work which is specifically feminine. Women can choose their work according to their own purpose and premises in the same manner as men do."* The basic idea of Rand's regarding the women rights was that women had not only rights, but responsibilities as well. In her viewpoint success of a woman did not depend on the career she obtained, but rather on the values she possessed. Essentially she tried to point out that women should develop themselves in the sphere where they may get optimal results, and they should chose not accordingly being women, but accordingly their abilities. From the conversation between Dagny and a woman from Galt's Gulch reader may fathom the real thoughts of Rand's on feminism: *"...They represent my particular career, Miss Taggart," said the young mother in answer to her comment, wrapping a loaf of fresh bread and smiling at her across the counter.* "They're the profession I've chosen to practice, which, in spite of all the guff about motherhood, one can't practice successfully in the outer world.... I came here, not merely for the sake of my husband's profession, but for the sake of my own. I came here in order to bring up my sons as human beings" [2, p. 989]. She mentioned this idea once again in her Playboy interview, stressing that if a woman chooses a career at home, this career is no less important than any other, because a woman lives up to her values, so if a woman chooses to stay at home, she should treat this pursuit as a career one [4]. Rand believed parenting to be "a very responsible task", which "should be treated as a science, not as a mere emotional indulgence" [4]. Thus, Rand believed not only the equality of men and women, but also the equality of professions they choose, the greatness and success are not achieved with obtaining a post, but rather with reconciling with reality and living up to one's values.

Another reason, which made Rand proclaim herself to be anti-feminist, was the second wave of feminism, which began approximately in the time when Rand was working on Atlas Shrugged. The leftists were on the rise and the voice of the second wave was loud and clear. As far as Rand by all means possible supported American capitalism, she could not be a supporter of the left wing ideologies, thus women rights were the aspect she denounced as a part of a bigger notion, which did not pertain to her ideology. She believed that feminists were parasites who preferred to thrive collectively, but every time rejected individual responsibility; they demanded

privileges from the society they condemned and offered nothing in return; in her opinion feminists were similar to Lillian Rearden or Hank Rearden's mother – hypocritical human beings who thrived on the success of other people, despised them for being successful and did their best to hold the latter from their true potential, blaming own failures and incompetence on the competent and able ones. According to Heller “Rand wanted to be the architect of an American utopia that looked backward to the gilded age of American industrial titans. But like many of her Russian predecessors, she was a far shrewder social critic than she was a visionary” [2, p. 29]. However, alongside the notion of feminism there exists the notion of femininity as well. The concept of the representation of the feminine self as a part gender studies becomes more and more acute; dealing with beauty stereotypes takes one of the prominent places in practically all the western cultures. The basic aim for a literary work is conveying some specific cultural ideas embodied in discursive peculiarities. However, it is important to understand that discourse cannot be regarded as a purely linguistic notion, it represents interests for psychologists, linguists, culture experts as well as scholars in the in the study of literature.

These days it is getting more and more unmanageable to characterize a woman as culturally and linguistically homogeneous, impregnable from different influences – historical, cultural and national ideologies. *Atlas Shrugged* is a novel by Ayn Rand, first published in 1957 in the United States. As indicated by its working title *The Strike*, the book explores a dystopian United States where leading innovators, ranging from industrialists to artists, refuse to be exploited by society, where the power was usurped by the leftists unwilling to produce and caring solely for trading favors. The protagonist, Dagny Taggart, sees society collapse around her as the government increasingly asserts control over all industry, while society's most productive citizens, led by the mysterious John Galt, progressively disappear. Galt describes the strike as “stopping the motor of the world” by withdrawing the “minds” that drive society's growth and productivity; with their strike these creative minds hope to demonstrate that the economy and society would collapse without the profit motive and the efforts of the rational and productive. Dagny Taggart is the embodiment of the real woman for Ayn Rand. She, along with John Galt and Hank Rearden, is the hope for the society – she is able and capable of acting, she possesses great value, and what is even more important she is an example of utmost integrity of mind and body. Dagny is the personification of values of purpose, self-actualization and independence. She is an engineer and the operating vice-president of a transcontinental railroad – Taggart Transcontinental – she holds a responsible post in the company. Dagny obtained the post due to hard work and uncanny ability for management, apart from that she is a very talented and highly educated engineer, however, she is not acknowledged for her values, rather she is condemned for her gender by looters and losers: “*I think that your sister is awful. I think it's disgusting – a woman acting like a grease-monkey and posing around like a big executive. It's so unfeminine. Who does she think she is, anyway?*” [3, p. 134]. In the eyes of the incompetent, competence is unjustifiable. Dagny Taggart embodies the success, which can be achieved by any woman, however Rand does not specify Dagny's struggle as a struggle of a woman; she describes it rather as a struggle of value against incompetence and indolence. “*They dislike me,*

not because I do things badly, but because I do them well. They dislike me because I've always had the best grades in the class. I don't even have to study. I always get A's" [3, p. 267]. Dagny was a woman, a conscientious being, who, like like Ayn Rand herself, was the one pursuing her career, and for whom happiness meant success both in professional and personal affairs. For Rand Dagny was a real woman, a personification of everything feminine, not feministic; Rand didn't deem professional success, success in top echelons of business executives to be exclusive for men, what she meant was success of competence, freedom of enterprise, free market. Dagny is a purposeful, strong, and passionately creative embodiment of mind-body unity. She understands that the world lives because of the work of the prime movers.

Through Dagny Rand portrays a new type of a woman – this is a woman who does not sacrifice her life to struggle against men; Rand's point is that the equality of men and women is a consummated fact; what the modern time faces is the struggle of mind and progress against ubiquitous backwardness. Rand's woman is a woman who has short haircut and practical dress, a woman who demands access to higher education in order to invest in the future development of the society, a woman who exercises her right to vote and make decent living, but what is more important, it is a woman who is ready to challenge accepted views of female sexuality. This woman is still a subject of fantasy personified in Dagny Taggart: *"Lillian moved forward to meet her, studying her with curiosity. They had met before, on infrequent occasions, and she found it strange to see Dagny Taggart wearing an evening gown. It was a black dress with a bodice that fell as a cape over one arm and shoulder, leaving the other bare; the naked shoulder was the gown's only ornament. Seeing her in the suits she wore, one never thought of Dagny Taggart's body. The black dress seemed excessively revealing – because it was astonishing to discover that the lines of her shoulder were fragile and beautiful, and that the diamond band on the wrist of her naked arm gave her the most feminine of all aspects: the look of being chained"* [3, p. 352] Dagny's appearance is close to ideal; she is not only intelligent, she is beautiful and sensual at the same time, and these are the features that contradict feministic ideology and correspond with feminine core. The significance of this new woman cannot be underestimated. Dagny chooses romantic partners who affirm her positive sense of life, which involves the integration of values, love and sex. She understands that love is an emotional response, as are friendship and admiration, when one encounters a person who embodies his or her values. Dagny's romances with Francisco, Rearden, and Galt exemplify what a relationship between two integrated and self-actualized persons can be. Her relationships illustrate that sex is the supreme form of admiration of one human being for another and that the values of one's mind are connected to the actions of one's body.

The notions of feminism and femininity, regardless of all possible definitions, are still intricate and vary. It is not inexplicable that Rand's idea of a new woman embodied in Dagny Taggart was misinterpreted: *"But, my good man, she's an unusual phenomenon in the field of economics, so you must expect people to talk about her. Your sister is a symptom of the illness of our century. A decadent product of the machine age. Machines have destroyed man's humanity, taken him away from the soil, robbed him of his natural arts, killed his soul and turned him into an insensitive*

robot. *There's an example of it—a woman who runs a railroad, instead of practicing the beautiful craft of the handloom and bearing children*” [3, p. 118]. On the one hand, the words are exact; on the other the implications are much deeper. Rand is above feminism, for one because she does not deem appropriate even to differentiate male and female professions. In her opinion Dagny is much more feminine, much more a woman, than, for example Lillian Rearden, who is the one indulging in figurative ‘handloom’. It’s not a profession or a post that constitutes a woman, occupation is irrelevant as long as a woman reveals her true identity through reaching happiness in all the spheres of life. As portrayed throughout the novel, for Dagny there is an inextricable connection among her values, the love she has for her work, the love she has for others, and the desires of her body.

What makes Dagny is yet even more feminine and Rand’s discourse even more anti-feminist is Dagny’s desire to find an equal – her great man at the end of the railroad track. Dagny is a woman ahead of her times with respect to freedom and independence. There are only a few men in the world to whom Rand’s foremost, female, fictional hero could submit or surrender herself. Dagny is a one-of-a-kind woman of strength and courage seeking an extraordinary man like Galt, Rearden, or Francisco: *“Whatever I am, she thought, whatever pride of person I may hold, the pride of my courage, of my work, of my mind and my freedom – that is what I offer you for the pleasure of your body, that is what I want you to use in your service – and that you want it to serve you is the greatest reward I can have”* [3, p. 412]. What feminism cannot stand is submission of a woman to a man, while Rand speaks of submission as of greatest happiness for a woman; sensuality is a great value for a woman; submissiveness and sensuality are deemed to be feminine.

In the conclusion we should assume that there is no place for feminism in objectivism, as far as feminism can be solely identified with collective ideals and goals, while objectivism places an individual in the centre; the success of the individual depends solely on their own abilities, rather than on concessions from the government or society. On the other hand there is difference between feminism and femininity as well. Ayn Rand, in her infamous 1979 interview with Phil Donahue, told women that if they wanted a job, they should fight for it like any man would have to. Donahue retaliated by asking Rand, “would you fight for anything?” Rand’s response: “How did I get here?”

Bibliographical references

1. Ayn Rand Answers [online article] <http://www.aynrandanswers.com/>
2. Heller, Ann C. “Ayn Rand and the World She Made.” Knopf Doubleday Publishing Group, 2010.
3. Rand, Ayn. *Atlas Shrugged*. Mass Market Paperback, 1996.
4. Rand, Ayn. Career. Playboy Interview: Ayn Rand, Playboy, March, 1964. [online article] <http://aynrandlexicon.com/lexicon/career.html>
5. Rand, Ayn. *The Fountainhead*. Copyright (c) 1943 The Bobbs-Merrill Company. Copyright (c) renewed 1971 by Ayn Rand.

Надійшла до редколегії 31 травня 2015 р.

Х. Б. Павлюк

ПУРГАМЕНТАРНІ МОТИВИ У СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ПРОЗІ (на матеріалі романів Вольфганга Кеппена «Смерть у Римі» та Ельфріди Єлінек «Піаністка»)

У статті на теоретичному рівні розглядаються прикметні особливості пургаментарного дискурсу в європейській літературній традиції з огляду на дослідження екокрітики. Концепт «сміття» аналізується на матеріалі романів сучасних німецькомовних письменників Вольфганга Кеппена «Смерть у Римі» та Ельфріди Єлінек «Піаністка» у контексті міркувань Юлії Крістєвої щодо реценції категорій нечистоти та огидного, а також напрацювань англійської дослідниці Мері Дуглас у царині аналізу уявлень про бруд і табу. Наголошується, що пургаментарні мотиви в текстах обох творів несуть значно вагомніше смислове навантаження, аніж узвичаєне постулювання норм гігієни.

Ключові слова: *огидне, пургаментарні мотиви, відходи, концепт сміття, бруд, система.*

В статье на теоретическом уровне рассматриваются примечательные особенности пургаментарного дискурса в европейской литературной традиции с учетом исследований экокритики. Концепт «мусор» анализируется на материале романов современных немецкоязычных писателей Вольфганга Кеппена «Смерть в Риме» и Эльфриды Елинек «Пианистка» в контексте размышлений Юлии Кристевой о реценции категорий нечистоты и отвратительного, а также наработок английской исследовательницы Мэри Дуглас в области анализа представлений о грязи и табу. Указывается, что пургаментарные мотивы в текстах обоих произведений несут значительно более важную смысловую нагрузку, нежели привычное постулирование норм гигиены.

Ключевые слова: *отвратительное, пургаментарные мотивы, отходы, концепт мусор, грязь, система.*

This article deals on the theoretical level with the notable peculiarities of the purgamentum discourse in the European literary tradition. The concept of rubbish is analyzed on the material of the novel of contemporary German writers Elfriede Jelinek «The piano teacher» and Wolfgang Koeppen «Death in Rome» in the context of Julia Kristeva's speculations concerning the reception of categories of impurity and disgust, and also in the context of the English scholar Mary Douglas's developments in the field of analyzing the concepts of dirt and taboos. It is noted that purgamentum reasons in the Jelinek's text have got much more significant meaning than conventional postulation of hygiene norms.

Keywords: *abject, purgamentum motifs, the concept of rubbish, impurity, disgust, system, waste products.*

Що є основою сучасного політичного роману? Звичайно ж, це іронічна демонстрація суспільного міфу про зняття класових відмінностей, що оприявнюється терором споживацького суспільства, провокуючи психосоціальні травми індивіда. Пропонований для аналізу роман Вольфганга Кеппена «Смерть у Римі», останній із «Трилогії невдач» («Der Tod im Rom», 1954), окрім чітко окресленого політичного спрямування, являє собою ще й яскравий зразок інтелектуального роману з усіма необхідними жанровими атрибутами (вихід наратора на авансцену, до полотна художньої оповіді

майстерно вплетені теоретичні та наукові відомості, наявність міфологічних, літературних та біблійних ремінісценцій).

Попри концентрацію довкола проблеми «неподоланого минулого» та марне копірвання головного персонажа Зігфріда Пфафрата в путях родинного клану, «Смерть у Римі» значно відрізняється від текстів Г. Грасса та Г. Вайзенборна. Свого часу критика зустріла останню частину трилогії доволі прохолодно, вбачаючи в ній суто політичний роман, спрямований проти неофашистських настроїв, економічного дива та реваншизму. Проте, на думку сучасних німецьких дослідників (І. Егер, Г. Зібенпфайфер), письменницький стиль Кеппена – потік свідомості – сукупно із піранезіанською оптикою та композиційною технікою динамічного монтажу уможливорює поліперспективне бачення домінантних ідей роману. «Смерть у Римі» – текст цікавий не лише як політичний документ свого часу, а й як твір художній, самотутній. Іноді роман видається навмисно ускладненим, манірним. Проте ця ускладненість, штучність, зумисна схематичність образів сприяє глибшому проникненню в істинний зміст твору.

На відміну від В. Кеппена, за свій скандально відомий роман «Піаністка» («*Klavierspielerin*», 1983), екранізований популярним кінорежисером Міхаелем Ханеке (Гран-прі Канського кінофестивалю 2001 року), znana австрійська письменниця Ельфріда Єлінек отримає 2004 року Нобелівську премію в галузі літератури. Розповідаючи болісну історію вчительки музики Еріки Когут, авторка критикує, наслідуює і пародіює інтерактивну, а насправді маніпулятивну і поневолювальну акціональність сучасного споживацького суспільства, відтак скидається на те, що постать Еріки – це спроба портрета на тлі відсутності будь-якого тла. В особі головної фігурантки твору Е. Єлінек, наслідуючи Кеппена, уособлює тривіально-суспільний міф про самотніх геніїв чи про індивідів, які себе такими вважають, й навіть не здобувши всесвітнього визнання, дистанціюються від оточення.

Зігфрід зі «Смерті у Римі» – скутий, зв'язаний, паралізований заколотник, здатний лише дратувати ворога, а не трошити його. Бо життя для нього – це лабіринт, підступна система глухих кутів, а людина – її полонений [5, с. 183]. Зігфріду довелося свого часу зазирнути у страшне обличчя нацистського зла, і це паралізувало його енергію, позбавило сили та надії. Відтак, із життєвих випробувань він вийшов зламаним та скаліченим. Натомість Еріка, симулюючи власну унікальність та самотність, ізолює себе від знайомих та сусідів, замкнувшись разом зі своєю деспотичною матір'ю в локально-психологічному просторі невеличкої квартири: «Уночі Еріка пітніє і крутиться на шампурі свого гніву над потужним вогнищем материнської любові» [9, с. 254]. Пані Когут, яка перебуває у стані витісненої ізоляції щодо складної суспільної структури, властиві риси атомізованої субординації, а також еклектичний набір цінностей. Акцентується особистість із девіантною поведінкою та подвійним життям, пристойним вдень, про людське око, й непередбачуваним вечорами, коли вона, вештаючись безлюдним парком, підглядає за парочками, які усамітнюються там задля інтимних насолод, – такою постає протагоніста вже від початку оповіді. При цьому Еріка не отримує від підглядання за чужим сексом жодної насолоди

– вона здійснює когнітивний рух самопізнання, залишаючись інфантильною. Водночас Еріка є уособленням невдач та розчарувань, вона немовби стоїть у себе за спиною, споглядаючи власне існування у школі жорстокого абсурду, позаяк, довершено опанувавши гру на фортепіано, жінка так і не стала званою музиканткою, як про це мріяла її тиранічна мати, і змушена тішитися місцем професора філармонії та муштруванням юних піаністів – така собі досконалість, доведена до відчаю, чи то пак відчай самотньої жінки, доведений до досконалості.

Кар'єра Зігфріда з роману В. Кеппена видається значно успішнішою, адже попри муштрування у зразковій нацистській школі, душевне каліцтво, спричинене жахіттям війни і перебуванням у концтаборі, він став композитором, і саме в Римі вперше виконується його симфонія. Проте музика Зігфріда наскрізь пройнята страхом і зневірою, типовими для декадансу: «...від самого початку все у тій музиці було крихке, сповнене сумніву й охоплене відчаєм <...> Ці звуки, хоч і бридкі для неї, були по-своєму щирі й відбивали чийсь долю» [10, с. 26]. Зігфрід неспроможний звільнитися від пут родинного клану. Він композитор, і він намагається висловити свій протест засобами мистецтва. В його симфонії є щось справжнє, щире, далеке від компромісу зі світом брехні й насильства. Водночас у ній вчувається крах усіх надій, зв'язок із чимось варварськи містичним.

Для Вальтера Клеммера з «Піаністки», твердо переконаного у власній неповторності й самоцінності студента політехніки й напрочуд здібного Ерікового учня, палко закоханого у свою вчительку, фігурантка роману, що нездатна адекватно реагувати на цілком природне почуття юнака, також стає чи не найбільшим його розчаруванням: Клеммер не спроможний зрозуміти збочених бажань та хворобливих ігор суттєво старшої за нього жінки, цінність якої «зменшується з віком і зростанням інтелектуального потенціалу <...> Хоча у кінцевому результаті враховуються лише складки, зморшки, целюліт, сивина, мішки під очима, розширені пори, зубні коронки, окуляри, недоліки фігури» [9, с. 225]. Описуючи Клеммерове сприйняття Еріки, Е. Єлінек повно і послідовно пародіює всі можливі стереотипи: Еріка стає для юнака покупкою, яку можна використати і врешті-решт викинути. Таким чином, на патріархальні образи жіночності авторка відповідає не абстрактним текстом про інакшість жінки, а опануванням і знесенням цих образів. Вони стають абсурдними, перетворюючись на звичайнісіньку порожню оболонку. Клеммер не може прорвати блокади фемінного (родина та світ Когутів представлені лише жінками – безіменними бабусею й мамою та власне Ерікою) й увійти до цього світу; а тому жіноче, не врівноважене чоловічим, вироджується до безстатевості. Цим пояснюється потреба Еріки у гіпертрофованій сексуальності. При цьому, зазначає Н. Ваховська, йдеться про жінку, яка послуговується чужою системою структурування дійсності, чужим поглядом на себе, що, у свою чергу, спричинюється до повного внутрішнього відчуження та розщеплення [1, с. 155].

Для Готліба Юдеяна, колишнього есесівського генерала, а наразі військового радника на Близькому Сході з роману Кеппена, подібною забавкою,

покупкою-дрібничкою стає італійка Лаура – касирка з бару для гомосексуалістів, чарівна посмішка якої нікого не залишає байдужим: «І мені вона сподобалась, її посмішка здавалась безтілесною, ці сяючі промені наче виходили з таємничого джерела, дівчина була чарівна» [10, с. 28]. На імпліцитному рівні текст Кеппена стосовно теми *жінка і суспільство* наскрізь пронизує гірка іронія, позаяк він зображує світ, керований споживацьким способом мислення, де розпуста і проституція лише маскують абсурдність існування кожного індивіда: «За касою сиділа Лаура і посміхалася. На всю вулицю славилася вона своєю чарівливою посмішкою, власник закладу тримав її саме заради цієї посмішки, яка осяювала його заклад, надаючи йому якоїсь особливої принадності, і робила касу джерелом достатку, хоча сама Лаура була дурною і рахувати не вміла. Ну то й що? Ніхто Лауру не душив, бо навіть гомосексуалістам, які відвідували цей бар, здавалося, що тиха посмішка Лаури дарує їм радість. Юдеян подумав: вродлива повія» [10, с. 57]. Автор зумисне схематизує фігури роману у межах звичного *протагоніст/антагоніст*, проте на думку дослідників (Д.В. Затонський, А.А. Гугнін), ця штучність образів якимось дивним чином сприяє глибшому проникненню у саму суть явищ.

Екологічна критика наголошує, що людська культура пов'язана з природним світом, впливає на нього й зазнає його впливу. Попри свою виняткову огидність/непристойність, пургаментарні концепти й мотиви входять повноцінним громадянином у наші традиційні естетичні парадигми. Ідентифіковані на мовленнєвому та культурному рівнях, вони усвідомлюються й переосмислюються в літературі та мистецтві, проте, на відміну від інших концептів та мотивів, бруд/сміття не продукували корпусу наукової літератури, головно через відсутність традиції. Натомість загострена цікавість до сміття й бруду в сучасному мистецтві вказує на експлікацію та звільнення пургаментарного дискурсу від конвенцій псевдоестетичного. Відтак, увагу цієї розвідки зосереджено довкола пургаментарних мотивів романів «Смерть у Римі» та «Піаністка» – як вагомих складових змісту та об'єкта авторської рефлексії. Сміття і бруд великого міста (йдеться про Рим та Відень), рясно розпорошені в текстах, на тлі підкреслено натуралістичного зображення родинних чи сексуальних взаємин, без сумніву, можуть викликати відразу й неприйняття реципієнта, який, перебуваючи на позиціях стороннього спостерігача, змушений услід за протагоністами романів дистанціюватися щодо безпосереднього оточення, адже довкола суцільний непотріб: «Земля густо посипана порожніми пляшками з-під напоїв, квітками тоталізатора та іншим сміттям, яке природа не може перетравити. Вона без проблем може впоратися з тоненьким папером, із якого роблять носовички; папір колись був натуральним продуктом, але мине чимало часу, поки він знову перетвориться на такий. По щільно втрамбованій землі розкидані паперові тарілки, ніби хтось посіяв тут неїстівну сировину» [9, с. 177]. Портрет типового сміттєзвалища, немов виразка на тілі міста, тут, як і на інших сторінках «Піаністки», актуалізує авторську думку про сміття як про найближчого супутника людства, а також про безумство шопінгу й шкідливість фаст-фуду, власне про усілякий непотріб як різновид екологічного тероризму. При цьому й сама Еріка страждає від

ендемічних харчових розладів, ставлення до власної шкіри, яка потребує все нових травм та шрамів, а також дотиків із сексуальним підтекстом, що мисляться як регуляції й табу, – все це вказує на загальний безлад у елементарних зв'язках піаністки із оточенням, із зовнішнім світом, охопленим глобальними змінами. Інформативно-медіальна природа сучасного суспільства призвела до домінування іконічних знаків, симулякрів, у системі яких індивід перетворюється, за Н. Ваховською, на слід, що потребує наповнення [1, с. 156]; набути ж такого наповнення мислимо лише під поглядом Іншого. В тексті Е. Єлінек ця роль дісталася Клеммеру: уявний коханець Еріки – це квінтесенція всіх поганих та хороших якостей. Це такий собі паноптикум, у якому поєднується все, що тільки може вигадати хвороблива жіноча уява. Його ненавидять й обожають одночасно. Він – черствий, бездушний, неглибокий мерзотник, що не вміє кохати, і він же – рідний, коханий і найкращий у світі. Одне слово – невловний Інший: «Не належати ніякому місцю, ніякому часові, ніякій любові. Втрачене походження, неможливе закорінення, зникаюча пам'ять, невизначене теперішнє. Простір Іншого – це поїзд у русі, літак у леті, це власне перетворення, що виключає зупинку. Інші – це порода міцних горішків, які вміють бути слабкими» [7, с. 15]. Намагання втримати такого чоловіка ототожнюється зі спробами наздогнати автомобіль на велосипеді [2, с. 244]. Невловний і недосяжний у тексті В. Кеппена, чоловік ототожнюється з топосом, позаяк життя, як і автомобіль, належить чоловікові, на долю жінки випадають робота й велосипед: «Рим – дивовижне місто, воно для чоловіків» [10, с. 5]. Відтак, чоловік у художньому просторі Кеппена та Єлінек постає володарем і власником, який так само, як і жінка, виявляється залежним від своєї суспільної ролі.

Як і Відень у Єлінек, Рим у В. Кеппена – це своєрідна циркова арена, місце де виступають, а не живуть. Атмосфера тут насичена тривогою, пройнята відчаєм та ненавистю. В цьому електромагнітному полі ніби зникає все нормальне, природне. Обличчя і предмети набувають гротескних, майже фантастичних форм. Це – Рим туристів, а не італійців; тут імперська велич минулого дивним чином співіснує з брудом і сміттям Вічного міста: «Довкола Пантеону тягнеться рів, колись тут була вулиця, вона вела від церкви всіх святих до терм Агриппи, але Римська імперія розвалилася, уламки засипали рів, потім археологи розкопали його, і тепер звідти стирчать кістяки стін, спорохнілих, порослих мохом, і на руїнах сидять кішки» [10, с. 13]. Вже на початку своєї оповіді В. Кеппен фокусує увагу реципієнта на котах як акантах брудогенності, зауважуючи при цьому, що їх у Римі сила-силенна. Слід зазначити, що пургаментарна тема нерозривно пов'язана із почуттям огиди. Відтак, сцена годівлі бездомних котів у романі «Смерть у Римі» видається у цьому сенсі напрочуд переконливою – це такий собі суцільний огидний наратив: «Харч загорнутий у бридкий мокрий шматок газети. Це риб'ячі голови <...> Кішки муркочуть і фиркають одна на одну. Стара кидає згорток додолу. Голови жителів моря, відрізані від трупів, продавлені очі, побілілі зябра, опалова луска – все це сиплеться на котів, що б'ють хвостами й нявчать. Різко тхне падлом, випорожненнями, нудотною старечою гниллю, гноем» [10, с.13].

За Ю. Крістевою, якщо сміття означає інший бік кордону, де об'єкт відсутній, і дозволяє йому існувати, то труп, найогидніший з відходів, – та межа, яка все собою заповнила. Вже не об'єкт відштовхує і відчужує, а його відштовхнули й відкинули [8, с. 39–40]. Очевидно, Кеппен провокує у реципієнта відразу до їжі, бруду, відходів і сміття, викликає огиду, напад нудоти й у такий спосіб відмежовує його від клоаки та нечистот. Й видається чимось соромним піти на компроміс, на будь-яку угоду, що видається зрадою. Від неї нас відділяє непереборна рефлекторна шлункова функція, що викликає блювоту.

У екокритичному контексті статичні «натюрморти зі сміття» у романі Е. Єлінек перетворюються на аналог надлишкового споживання, яке набуває нав'язливого характеру. Відтак у Еріки з'являються різноманітні психічні відхилення, не в останню чергу пов'язані зі сформованою залежністю від бажання придбавати ті чи інші блага. У процесі відтворення тотальної засміченості як наслідку явища консьюмеризації авторка неодноразово зосереджує увагу реципієнта довкола проблеми непотрібних покупок, позаяк оприявлення глибинного значення категорії консьюмеризму допомагає опиратися прагненню тотального споживання: «Щойно, у крамниці, простроплена вішаком, сукня виглядала так привабливо, кольорова і гладенька, а тепер вона лежить, немов зім'ята ганчірка, і мати свердлить її поглядом. Гроші, які мати збиралася покласти на ощадний рахунок, витрачені!» [9, с. 4]. Єлінек описує добре відомий випадок із сукнею (уречевлення фалічного насильства), яка в магазині здавалася привабливішою, ніж тоді, як її купили, й водночас із сумом констатує проблему ігнорування наслідків нестримних бажань: постійне *ich will* застить око бездушним споживанням. Що робить людину справжньою – чергова модна кофтинка? Чи зайва шуба? Або ж ультранова побутова техніка? Чи пам'ятаємо ми, перебуваючи у величезному супермаркеті, про свої справжні бажання? Вочевидь, захаращення простору довкола себе зайвими речами відбувається паралельно із дистанціюванням від внутрішнього голосу та невмінням дослухатися власних потреб.

На думку англійської дослідниці Мері Дуглас, наші уявлення про те, що таке бруд, ґрунтуються на двох речах – турботі про гігієну й дотриманні узвичаєних норм. При цьому правила гігієни, зрозуміло, змінюються разом із зміною рівня знань, а щодо конвенціональної сторони уникання бруду, то ці правила можна деколи й відсунути на задній план особистими почуттями [3, с. 10] й позитивними емоціями: «Він і вона досягнуть своєї мети у не надто привабливому гірському будиночку, де на підлозі порозкидані бананові шкірки і недогризки від яблук, <...> а також інші прокомпостовані свідчення – вимазані папірці попід стінами, уривки проїзних квитків, це сміття ніхто не прибирає» [9, с. 323]. Як видно із повищих цитат, засадничим принципом письма Е. Єлінек є монтаж невідповідних одна одній картин, стилістично непок'єднаних слів, уривків, що належать різним дискурсам. Задля трансляції соціальних та психічних ран своїх протагоністів письменниця вправно послуговується фрагментами з реклами, політики, музики, філософії, літератури, мистецтва, фотографії, телебачення, Інтернету, а також рясно цитує журнали, комікси й газети. Відтак, чудернацький і огидливий колаж із відходів

виконує у творі цілий комплекс вагомих функцій: породжує дисгармонію, почасти слугує у тексті «Піаністки» тлом інтимних стосунків Еріки й Вальтера, створює ефект відчуження.

У такий спосіб авторка вияскравлює комічну невідповідність між описом та описуваним [6, с. 146–147], позаяк єднання закоханих є священним ритуалом, а згідно наших уявлень, священні речі й місця повинні відмежовуватися від паплюження. Святість і нечистота – це протилежні символічні структури, водночас, слід розмежовувати ритуально нечисте і наше розуміння брудного. Тут йдеться про множинність конфігурацій огидного у відповідності до типів святості. За М. Прустом, якщо об'єкт бажання реальний, він може засновуватися лише на огидному, яке неможливо заповнити. Об'єкт кохання постає у такому випадку непристойним двійником суб'єкта, схожим на нього, але нечистим через невіддільність від недосяжної ідентичності [Цит. за: 8, с. 24]. Любовна жага виявляється, таким чином, як внутрішня щодо цієї недосяжної ідентичності складка, як випадок нарцисизму, об'єкт чи хвороблива альтерація.

Огидне водночас створює і руйнує об'єкт. Очевидно, що огидне набуває потужності тоді, коли, втомлений через невдалі спроби віднайти себе назовні, виявити себе, суб'єкт знаходить огидне у самому собі. Ніщо інше, крім огиди до себе, не демонструє якнайкраще, що вона є визнанням нестачі змісту, мови, бажання: «Молода жінка торгувала американськими сигаретами, тримаючи їх в подолі фартуха. І мені знову пригадалися кішки. Жінка була людською сестрою цих жалюгідних істот, потолочена, розхристана, у виразках. І вона була жалюгідною, занепакою, і рід її теж занадто розплодився, а хіть і голод призвели до занепаду» [10, с. 24]. Якщо спробувати розмежувати мікробіологію і гігієну з узвичаєними уявленнями про бруд, мислимо визначити його як те, що перебуває не на своєму місці, тобто йдеться про систему впорядкованих відносин й те, що протистоїть цьому порядку. Таким чином, бруд ніколи не буває ізольованою і неповторною подією: там, де є бруд, є й система. На переконання Мері Дуглас, бруд – це побічний продукт систематичного впорядкування й класифікації матерії, – тією мірою, якою означене впорядкування містить у собі упослідження непридатних елементів. Така рецепція бруду дотична символічній структурі чистоти, при цьому він уявляється залишковою категорією, викинутою із загальноприйнятих класифікаційних схем. У романі Е. Єлінек демонструє вправне жонглювання фразами й контекстами, активно послуговується іронією, сатирою, сарказмом, абсурдом, створюючи умови для якнайяскравішого розкриття потаємних збочених пожадань Еріки і у такий спосіб надаючи брудові статусу уречевлення прихованих бажань протагоністки.

«Пахне гниллю в Боннській державі» – зазначає В. Кеппен в «Оранжереї», першому романі з «Трилогії невдач». Проте сарказм митця спрямований і на самого себе, коли в нарисі «Вони продали душу дияволу» він зазначає, що навіть видавці і редакції сплячують йому гонорари за прилюдно визнану непартійність: «То чому ж тоді виникає якесь неприємне почуття? Один критик сказав, що я страждаю від підвищеної кислотності» [Цит. за: 5,

с. 181]. Коли їжа мислиться як об'єкт паплюження, вона, за Ю. Крістєвою, уявляється оральним об'єктом лише тією мірою, якою позначає межі власного тіла [8, с. 18]. Їжа не стає огидною тільки через те, що вона виконує функцію межовості між двома сутностями чи різними територіями, між природою і культурою, між людським та тваринним тощо: «Рослини в залі видавались запиленими, мабуть, це все ж таки був лавр, їхня зелень нагадувала висохле листя, яке, намокнувши в супі, так і плаває у ньому, нерозварене й колюче» [10, с. 33]. Отже, відразу до їжі є чи не найпростішою і архаїчною формою огиди. З психоаналітичної точки зору, відразу, яку сучасне суспільство навчилося витісняти, уникати чи прикрашати, уявляється фундаментальною. Відрефлектована присутність бруду та сміття в «Піаністці» проглядається доволі виразно не лише як тема і матеріал, а й як сюжетика маскульту і мас-медіа з її всесвітньою містерією реклами миючих засобів, а також як вагомий чинник соціокультурної рефлексії над загрозою екологічної катастрофи та перспективою генерального прибирання земної кулі: «Результати статистичних опитувань переконливо свідчать, що у цій країні набагато більше цікавляться тим, чи перевіряють продукти харчування на наявність у них шкідливих речовин, ніж тим, як звати старого і огидного канцлера, який цією країною керує» [9, с. 123]. Отже, в тексті мотивний ряд *чистота-бруд-сміття* ідентифікований авторкою мовленнєво і звільнений від конвенцій псевдоестетичного.

Прикметною тут видається традиція зберігання сміття в Римській імперії на її кордонах, наприклад на Рейні, – такий собі концептуальний крок, що ототожнював увесь інший, неримський світ із «сміттепростором». Категорію нечистоти в контексті «Піаністки» доцільніше розглядати не на біблійному чи фольклорному матеріалі, а з позицій романтизму, представники якого не лише розсортували сміття на друзки, уламки, клаптики, лахміття, попіл, змалювали такі пургаментарні топоси, як горище і підвал, а й виокремили чорнило як актант *брудогенності* чи то-пак джерело нечистоти. Тим-то й естетизація в романтизмі низької сфери спричинилася до оприявлення пургаментарного дискурсу у високій традиції.

На переконання Е. Єлінек, багато що довкола нас і всередині нас виявляється сміттям, набуваючи при цьому онтологічного статусу, дистанція від людини до сміття суто умовна й насправді мізерна: «Вона взута у міцні черевики, у яких вона у разі необхідності може залізти в кущі, стати у собаче лайно, на порожню пляшку фалічної форми із рештками дитячого лимонаду кислотного кольору (по телевізору його рекламують різні звірята, кожне співає про інший сорт), на купку паперу, який використали тут із очевидною метою, на паперову тарілку зі слідами від гірчиці, у склянні друзки з-під розбитих пляшок, на наповнений відповідним вмістом гумовий виріб <...>, у все, що трапиться їй дорогою» [9, с. 182]. У цій єдності різних, навіть абсолютно протилежних за своїм призначенням відходів втілено, на думку Антьє Кірхгоф, композиційні принципи роману: Еріку та її матір поєднують одночасно любов та ненависть; Клеммер відчуває водночас огиду та бажання, потяг та відразу; сповнений радості, він постійно повторює, яким огидним був Еріччин подих.

Лист Еріки до Клеммера також суперечливий у всіх відношеннях: вона хоче бути тільки річчю, хоча з листа видно, що вона ж організовує буття речей. Цей принцип ствердження через заперечення діє і на рівні слова та речення. Еріка хоче бути одночасно і вчителькою, й інструментом, а Клеммер мусить бути вільним. Еріка вирішує більше нічого не вирішувати, хоче нічого не хотіти – цю суперечливість доповнює гра звуків, використання омонімів та паронімів, при цьому схожість звучання зазвичай пов'язує у Єлінек протилежні поняття, наприклад: *Gewalt* (насилля) – *Wahl* (вибір), *Zumuten* (примус до насилля) – *Zuneigung* (схильність) [6, с. 150].

Таким чином, пургаментарні мотиви романів Кеппена та Єлінек потребують більш пильної рецепції, позаяк вони виконують роль своєрідної інкрустації внутрішнього світу фігурантів твору: сміття, розкидане довкола увиразнює бруд всередині персонажів. У цьому сенсі знаковим для інтерпретації тексту Е. Єлінек видається вміст будь-яких ємностей – кожна з них зрештою виявляється заповненою тим чи іншим непотребом: «Клеммер зі злістю копає черевиком дверцята кухонної шафи з невідомим вмістом. Шафа раптом відчиняється, і у ній видно смітник із поліетиленовим мішком усередині. Від удару з відра навсідч розлітається сміття і падає на підлогу. Найбільше там різних кісток. На пательні – залишки пригорілого м'яса. Клеммер мимоволі сміється над цим» [9, с. 369]. Не менш огидним виявляється вміст коробки від взуття, яка насправді є скринькою «юного садиста», до якої Еріка ретельно складає мотузки, кляпи й подібний реманент. Вміст «сміттепису» в тексті Єлінек повсякчас наповнений харчовими відходами й упакованням від різноманітного непотребу із супермаркету. Целофанові обгортки в ролі сміття перетворюються на ідентичнісні маркери епохи, позаяк від них немає жодного зиску, натомість вони лише заважають й засмічують все довкола, а позбутися їх іще важче, аніж осоружної жувальної гумки з підшви черевика. Отже, насильницьке поєднання понять відповідає насиллю у змісті твору: музична муштра Еріки, її автоагресія, всюдисущість відносин господар – слуга (мати – Еріка, Еріка – учень, чоловік – жінка) [6, с. 147].

Тексти В. Кеппена та Е. Єлінек називають ті типи огидного, які, очевидно, залежать від різних психічних структур. Різняться також і типи висловлювання в обох романах (наративні, синтаксичні структури тощо). Таким чином, огидне та брудне в обох авторів виявляється поіменованим по-різному, якщо тільки воно не позначене виключно мовними трансформаціями. Назагал варто наголосити, що нині ми дійшли до всепланетної кризи не через те, як функціонують екосистеми, а через те, як функціонують наші власні етичні системи. Для того щоб пережити кризу, потрібно якомога глибше зрозуміти наш вплив на природу і навіть більше – зрозуміти ці етичні системи й використати ці знання для того, щоб змінити наші принципи. Історики разом із літературознавцями, антропологами й філософами, звісно, не можуть здійснити цієї зміни, але вони можуть допомогти з її розумінням.

Бібліографічні посилання

1. Ваховська Н. Німецькомовна культура в українському контексті. Контрапункт культур / Неля Ваховська // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – № 1(19). – 2005. – С. 154–156.
2. Григоренко О. «О ти, світле японське авто середнього класу...»: семантика транспорту в романах Ельфріди Єлінек / Олександра Григоренко // Понад кордонами: Студії німецькомовної літератури. – Вип. 3. – К.: Вид. дім Дмитра Бураго, 2013. – С. 244.
3. Дуглас М. Чистота и опасность: Анализ представленный об осквернении и табу / Мэри Дуглас. – М.: КАНОН-пресс-ц., 2000. – 90 с.
4. Глотфелті Ч. Літературознавство в добу екологічної кризи / Черілл Глотфелті // Надлітературність: сучасна західна теорія. – К.: НаУКМА; Аграр Медіа Груп, 2012. – 130 с. – С. 10–27.
5. Затонський Д.В. Шлях через XX століття: Статті про німецькомовні літератури. / Дмитро Затонський. – К.: Дніпро, 1978. – С. 170–189.
6. Кірхгоф А. Мовний монтаж – мова як тема оповіді (Про роман «Піаністка» Ельфріди Єлінек) / Антьє Кірхгоф // Вікно в світ. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання. – № 1(19). – 2005. – С. 145–150.
7. Крістева Ю. Самі собі чужі / Юлія Крістева. – К.: Основи, 2004. – 262 с.
8. Крістева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. / Юлия Крестева. – СПб.: Алетейя, 2003. – 181 с.
9. Jelinek E. Die Klavierspielerin. / Elfriede Jelinek. – Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1983. – 382 S.
10. Koeppen W. Der Tod in Rom. / Wolfgang Koeppen. – Berlin: OCR& spellcheck by Harry Fan, 2001. – 102 S.

Надійшла до редколегії 20 квітня 2015 р.

УДК 89. 09: 140.8

Н. М. Раковская

АВТОРСКОЕ «Я» В КРИТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

У статті актуалізується проблема вивчення авторських кодів у критичному тексті. Вказується взаємозв'язок критика та читача, що визначає форму вираження авторського «я». Робиться акцент на контекстуальності та інтерсуб'єктивності літературно-критичного тексту, що припускає пізнання явища в його співвідношенні з культурними кодами епохи, концепцією дискурсу, комунікативними зв'язками автора й тексту, а також читача та критика. Розглядається проблемна ситуація, пропонована критиком читачеві, по-різному проявляється в сюжетах критичного тексту. Простежується синтез наукового і художнього типів мислення. Спираючись на ідеї М. Бахтіна про діалог у системі комунікативних процесів, пов'язаних із самоодкровенням особи (думка про Бога у присутності Бога), в полі дослідження включається поняття «діалогічність». Унаслідок цієї ідеї літературно-критичний текст можна уявити виразним «буттям, що говорить». Критичний дискурс розглядається як «поле зустрічей» двох свідомостей – автора та читача. Завдяки цій концепції літературно-критичний текст представляється складним культурним цілим, унаслідок чого виникають різні форми мовного спілкування (письменник – критик, критик – читач, критик – умовні персонажі тощо).

Ключові слова: критика, модель, авторське «я», читач, рефлексія.

В статтє актуализируется проблема изучения авторских кодов в критическом тексте. Указывается на взаимосвязь критика и читателя, определяющую форму

выражения авторского «я». Делается акцент на контекстуальности и интерсубъективности литературно-критического текста, что предполагает познание явления в его соотношении с культурными кодами эпохи, концепцией письма, коммуникативными связями автора и текста, читателя и критика. Рассматривается проблемная ситуация, предлагаемая критиком читателю, по-разному предстающая в сюжетах критического текста. Прослеживается синтез научного и художественного типов мышления. Опираясь на идеи М. Бахтина о диалоге в системе коммуникативных процессов, связанных с самооткровением личности (мысль о Боге в присутствии Бога), в поле исследования включается понятие «диалогичность». Вследствие этой идеи литературно-критический текст можно рассматривать как выразительное и «говорящее» бытие. Критический дискурс рассматривается как «поле встреч» двух сознаний – автора и читателя. Благодаря этой концепции литературно-критический текст представляется сложным культурным целым, вследствие чего возникают различные формы речевого общения (писатель – критик, критик – читатель, критик – условные персонажи и т. д.).

Ключевые слова: критика, модель, авторское «я», читатель, рефлексия.

In article the problem of studying of author's codes in the critical text is created. It is stated on the relationship between criticism and reader, determines the form of expression of author's "ego". It's emphasised the contextuality and intersubjectivity of the literary critical text that assumes learning of the phenomenon in it connection the with cultural codes of the epoch, the concept of the letter, communicative relationship of the author and the text, the reader and critic. The problem situation offered by the critic to the reader, which is differently represented in plots of the critical text is considered. Synthesis of scientific and art types of thinking is traced. Relying on M. Bakhtin's ideas about dialogue to the system of the communicative processes connected with self-revelation of the personality (thought about God in the presence of God), in the field of research the concept of "dialogicity" is joined. As a result of this idea literary critical text can be considered as the expressive and "speaking" existence. The critical discourse is considered to be "a field of meetings" of two consciousnesses – the author and the reader. Owing to this concept literary critical text is submitted as complex cultural integer. The result of this is various forms of speech communication (the writer – the critic, the critic – the reader, the critic – conditional characters etc.).

Keywords: criticism, model, author's "ego", reader, reflection.

Проблема интерпретации и рецепции в художественном тексте активно обсуждается в современном гуманитарном дискурсе. Об это свидетельствуют работы Ю. Лотмана, В. Топорова, Н. Лейдермана, Б. Кормана и др. Вместе с тем аспекты, связанные с критической мыслью, все еще нуждаются в основательном рассмотрении. Целью данной статьи является осмысление кодов в критическом тексте на уровнях дискурсивного мышления, коммуникативных и диалогических связей. Украинские ученые М. Гирняк, Б. Громяк, М. Лановик, С. Яковенко справедливо указывали на связь авторского критического сознания с моделями мировидения, с эволюцией «обнажения смыслов». Р. Барт в статье «Удовольствие от текста» выделял культурологический, акциональный, хронологический коды авторского сознания. Как нам представляется, авторские коды в критическом тексте раскрывают особенности культурного диалога на уровне этнопсихоментального и поэтологического коммуникативного начал. Н.В. Кондратенко отмечает, что «діалогічність належить до сутнісних характеристик тексту з огляду на те, що текст, згідно з М. Бахтіним, завжди розрахований на відповідне сприйняття та орієнтований на адресата» [5, с. 18]. На наш взгляд, этот фактор обусловлен в критическом тексте его диалогическим характером, а также открытой полемичностью.

Н.С. Валгина справедливо указывает, что последовательность знаков признается коммуникативной единицей высшего уровня, что позволяет критическому тексту стать завершенным, целостным, системным. Более того, контекстуальность и интерсубъективность литературно-критического текста предполагают познание явления в его соотношении с культурными кодами эпохи, концепцией письма, коммуникативными связями автора и текста, читателя и критика и т. п. Не случайно М. Зубрицкая отмечает, что именно категория читателя оказалась сегодня в поле зрения всех литературоведческих школ, став пунктом пересечения «найоригінальніших теоретичних ідей у літературно-критичній думці ХХ століття» [4, с. 288].

Очевидно, что характеризовать авторский код критического текста в пределах только одного из типов мышления или персоналистического сознания едва ли возможно, ибо критический текст является структурой сложной, в которой элементы художественного и теоретико-научного мышления подчинены доминантам коммуникативно-прагматического характера. Специфика литературно-критических суждений, как представляется, состоит именно в том, что анализ и оценка художественных произведений совершаются в процессе диалога с читателем и не существуют независимо от него. Апелляция к читателю — здесь момент обязательный, смысло- и сюжетообразующий. В движении мысли критика логические построения дополняются доказательствами особого рода, где фрагменты статьи могут жить по законам художественной образности, но их включение в целое определяется логическими связями, а не законами целостности художественного мира. Таким образом, происходит синтез научного и художественного типов мышления. Проблемная ситуация, предлагаемая критиком читателю, разрешается в единстве и взаимодействии указанных компонентов, по-разному предстающих в сюжетах критического текста. Здесь значимой является теория высказывания, разработанная М. Бахтиным. Высказывание им понимается как единица речевого общения (не совпадающая с единицами языка — словами, предложениями), границы высказывания «определяются сменой речевых субъектов, т. е. сменой говорящих» [1, с. 200].

В разнообразии типических форм высказывания М. Бахтин выделяет две большие группы: первичные речевые жанры (например, реплики диалога, письма, их адресованность) и вторичные, которые выбирают в себя и перерабатывают первичные (простые) жанры, сложившиеся в условиях непосредственного речевого общения. Думается, что ко вторичным речевым жанрам можно отнести и критический текст, ибо, согласно М. Бахтину, высказывание с самого начала строится с учетом возможных ответных реакций, ради которых оно, в сущности, и создается. Роль других, для которых строится высказывание, исключительно велика [1, с. 163].

М. Бахтин вводит диалог в систему коммуникативных процессов, связанных с самооткровением личности (мысль о Боге в присутствии Бога). В связи с этим исследуется «двусторонний акт» познания — проникновения, «активность познающего» и «активность открывающего», в результате возникает емкое понятие «диалогичность». Вследствие этой идеи литературно-

критический текст можно рассматривать как выразительное и «говорящее» бытие. «Выражение» рассматривается ученым как «поле встреч» двух сознаний – автора и читателя. Более того, литературно-критический текст представляет и сложное культурное целое, вследствие чего возникают различные формы речевого общения (писатель – критик, критик – читатель, критик – условные персонажи и т. д.).

Г. Х. Яусс, В. Изер, отмечали необходимость рассмотрения критического текста под углом зрения воздействия на адресата (имплицитного читателя) и соответственной оппозиции воздействия и восприятия. В. Изер указывает, что теория воздействия имеет свои корни в тексте, а теория восприятия вырастает из истории суждений читателя. Диалог также связан и с системой классификации реципиентов, в которых, с точки зрения А. Белецкого, первыми идут воображаемые собеседники. Думается, что наилучшим доказательством служат статьи Н. Чернышевского «Русский человек на rendez-vous», А. Дружинина «“Метель”, “Два гусара” Л. Толстого». При этом воображаемый читатель является фактором сюжетообразующим. С нашей точки зрения, за воображаемыми читателями следуют читатели реальные, определяющие задачи критика, прежде всего полемические. Укажем здесь статьи Ап. Григорьева «Дворянское гнездо», «И. С. Тургенев и его деятельность», А. Дружинина «А.С. Пушкин и его сочинения» и др.

Однако в литературно-критическом тексте критик не только связан с читателем, но и корректирует его. В этом плане любопытно введение рецептивной эстетики и критикой понятия «горизонт ожидания», характерного для герменевтики как теории понимания, где ситуация общения является одновременно и коррекцией собственного сознания. Еще более существенной является мысль о единстве пред-мнения и горизонта ожидания для понимания роли диалога в критическом тексте. «Тот, кто хочет понять, не должен отдаваться на волю своих собственных пред-мнений во всей их случайности, с тем, чтобы как можно упорнее и последовательней пропускать мимо ушей мнения, высказываемые в тексте, покуда, наконец, эти последние не вырвутся в его иллюзорное понимание и не уничтожат его» [3, с. 321].

Отметим и следующий факт: анализируя предисловие к журналу Печорина, В. Тюпа в «Аналитике художественного» отметил, что драматическая раздвоенность уединенного печоринского сознания «питает рефлексию его медитативных дискурсов». Очевидно, что и для критического текста, скажем Д. Мережковского, Ю. Айхенвальда, важны медитативные дискурсы, позволяющие размышлять о ментальном пространстве автора, системе субъектно-объектных отношений и т. д. Таким образом, критик своими суждениями предваряет концепцию понимания, теорию горизонта ожидания и пред-мнения. Все эти аспекты в определенной степени если не соединяются, то дополняют друг друга «постановкой вопроса о субъективности интерпретации <...> которая приобретает смысл только в том случае, когда прояснено, какой транссубъективный горизонт понимания обуславливает воздействие текста» [3, с. 331].

В каждом конкретном случае сказываются эстетические, этические пристрастия критика, характер и степень его таланта, личностные черты, наконец, темперамент критика. Так, для Д. Мережковского писателя XIX в. стали «вечными спутниками, позволившими ему сформулировать метод субъектно-художественной критики», для В. Соловьева ведущим явилось философско-религиозное критическое знание (царь, пророк, священник), вводимое в систему мистических построений, для А. Волынского – богофильское и богословское начало являются определяющими в его концепции символистской поэтики. Таким образом, возникают новые оптические возможности интерпретации, новые авторские коды, расширяющие возможности диалога и коммуникации в культурном контексте.

Библіографічні посилання

1. Бахтин М.М. Проблема речевих жанрів / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 т. – Т. 5. – М., 1996. – С. 159–207.
2. Валгина Н.С. Теория текста / Н.С. Валгина. – М. : Логос, 2003. – 280 с.
3. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер. – М., 1988. – 704 с.
4. Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен / М. Зубрицька. – Львів : Літопис, 2004. – 351 с.
5. Кондратенко Н. В. Синтаксис українського модерністського та постмодерністського художнього дискурсу : [монографія] / Н. В. Кондратенко. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. – 328 с.

Надійшла до редколегії 25 травня 2015 р.

УДК 821.111. – 31. «15». 09

О. В. Родний

АНГЛІЙСЬКА МАНЬЕРИСТИЧНА САТИРА XVII ст.: ОНТОЛОГІЯ СМІХУ

У статті розглядаються особливості комічного в англійській маньєристичній сатирі в контексті онтології сміху. Об'єкт дослідження – сатири Джона Донна і Бена Джонсона. Показано, що онтологічна природа сміху сприяє трансформації системи цінностей в ході руху від одного ступеня соціального розвитку до іншого і є найважливішим чинником, який конституїрує аксіологічну базу соціального простору. Робиться висновок, що в англійській маньєристичній сатирі XVII ст. спостерігається спільність окремих комічних кодів. Це занурення «високого» предмета зображення в низьку ситуацію, в якій він виглядає смішним; змішане почуття сатири, іронії і жалості до зображуваного предмету.

Ключові слова: англійська література, сміх, онтологія, маньєризм, сатира, епіграми, комічне, комічні коди.

В статье рассматриваются особенности комического в английской маньєристической сатире в контексте онтологии смеха. Объект исследования – сатиры Джона Донна и Бена Джонсона. Показано, что онтологическая природа смеха способствует трансформации системы ценностей в ходе движения от одной ступени социального развития к другой и является важнейшим фактором, конституирующим аксиологическую основу социального пространства. Делается вывод, что в английской

маньєристической сатиры XVII в. наблюдается общность отдельных комических кодов. Это погружение «високого» предмета изображения в низменную ситуацию, в которой он выглядит смешным; смешанное чувство сатиры, иронии и жалости к изображаемому предмету.

Ключевые слова: английская литература, смех, онтология, маньєризм, сатира, эпиграммы, комическое, комические коды.

The article discusses the comic features in the British satire of Mannerism in the context of the laughter ontology. It is shown that ontological laughter nature contributes to the transformation of the value system in the movement from one social development stage to the other one and is an important factor constituting axiological social space foundation. Laughter is an essential attribute of public life, contributes to a particular kind of spiritual activity of man and society aimed at the comprehension of the world. The most important function of laughter is epistemological differentiation of true and false, good and evil, etc., that contributes to the complete worldview formation. Laughter space allows to expand the aesthetic, ethical, social borders of creativity, to streamline the art tasks, to enhance it's role in the cultural and social development. The author turns to the English satirical late traditionalism poetry because it is there original satirical tradition rises and then reaches its apogee in the XVIII–XIX centuries in the works of John Swift, Henry Fielding, William Thackeray, Charles Dickens. The object of this article study - John Donne (1572–1631) and Ben Jonson (1572–1637) satirical poems. English satirists have significantly expanded the comic scope in the literature, they were trying to see the world in the mirror of laughter. Laughter expresses the human capacity for validity assessing. Laughter also gives an impuls to reality rethink, liberation from formalism, social life backwardness. Five John.Donn satires and Ben Johnson epigrams observed individual comic community codes. This immersion «high» object image into a low situation in which it looks funny; mixed feeling of satire, irony and pity for the depicted object. John Donne and Ben Jonson laughter resource lets flexibly to use existing rules of social life. Laughter of these authors contributes to the establishment of an independent person which able to carry out a critical assessment of life.

Keywords: English literature, laughter, ontology, Mannerism, satire, epigrams, comic, comic codes.

Сміх – це естетико-філософський феномен, що входить у культурну парадигму і виконує в ній найважливіші соціальні функції. М. Фуко [10] писав, що поява нових ідей у філософії і культурі породжується сміхом, який зрушує звичне мислення, зміщує координати й площини, якими впорядковується вся розмаїтість суцього, внаслідок чого втрачається сталість і надійність тисячолітнього досвіду в осягненні Тотожного й Іншого. Сміх виступає знаковим явищем у переосмисленні традицій раціоналізму, відповідно, культур, епох, соціальних нормативів. Проблемами сміху, комічного наука займається давно. Аристотель, Платон, Гоббс, Кант, Гегель, Бергсон – це тільки вершина айсберга наукової рефлексії сміху. У вітчизняній науці основними роботами, присвяченими сміху, по праву вважаються «Творчість Франсуа Рабле й народна культура середньовіччя й Ренесансу» М.М. Бахтіна, «Сміх у Давній Русі» Д.С. Лихачова, А.М. Панченка, М.В. Понирка, «Проблеми комізму й сміху» В.Я. Проппа, «Філософія сміху» Л.В. Карасьова та ін.

Комічне в мистецтві багато в чому ґрунтується на функції відсилань. Відсилання можуть бути спрямовані на культурні, соціальні або літературні коди, літературні стилі і жанри. Визначальним фактором розпізнавання цих кодів є епоха і літературний напрямок. Як відомо, XVII століття є своєрідним рубежем між середньовічною літературою і літературою Нового часу. «На

цьому рубежі природно і неминуче відбувається переплетення, притягання і відштовхування різних художніх традицій, співіснування ренесансних і постренесансних явищ – маньєризму, бароко, раннього і зрілого класицизму, які вигадливо співіснують і змінюють один одного в довільному порядку» [9, с. 46].

Про особливості літературного процесу доби пізнього традиціоналізму існує багато наукових робіт. Проблемами літератури Відродження, бароко, маньєризму в різний час займалися С.С. Аверинцев, М.М. Бахтін, Д.С. Лихачов. Зараз літературу зазначеного періоду плідно вивчають Н.Т. Пахсарьян, О.М. Горбунов та ін. Але послідовно специфіка комічного в поетичних творах цього періоду не розглядалась. Мета нашої статті – виявлення особливостей комічного в сатирі Дж.Донна (1572–1631) і Бена Джонсона (1572–1637) в контексті філософської онтології сміху.

Сміх є істотним атрибутом суспільного буття, постає специфічним видом духовної діяльності людини й суспільства, націленим на досягнення навколишнього світу. Найважливішу функцію сміху гносеологічного порядку становить розмежування істинного і хибного, добра і зла тощо, що сприяє утворенню завершеного світогляду. Сміх дозволяє досягати цілісності, гармонійності свідомості, що призводить до нівелювання абсурду, подолання суперечностей. По мірі культурного росту суспільства, ускладнення соціальних інтеракцій прояви сміху в художніх творах набули більшої оформленості та диференціації їх стильових і жанрових складників. Простір сміху дозволяє істотно розширити естетичні, етичні, соціальні межі творчості, суттєво оптимізувати завдання мистецтва, посилював його роль у культурному й соціальному розвитку.

«Епоха Відродження внутрішньо глибоко суперечлива і не зводиться ні до однієї зі своїх культурних “складових”; навпроти, вона постає як “струснута”, до дна “збовтана”» [7, с. 104]. Саме в цей період сміхова культура набуває нових рис і збагачується новим змістом. Поява нових форм сміхової культури свідчить про розширення функціонального простору сміху. Еволюція сміху, його диференційованих форм у культурному й соціальному житті свідчить про певний ступінь розвиненості культурних і соціальних норм у суспільстві. Подібний етап «автомізації» сміху свідчив про певний ступінь розвиненості культурних і соціальних норм. Сміх виступав уже не як обряд, традиція, а ставав самостійним фактором соціального життя, інституалізації його найважливіших норм.

У бароковій літературі осмислюється дисгармонія світу і людини, їхнє трагічне протистояння, як і внутрішні боріння в душі окремої людини. Тому бачення світу і людини найчастіше песимістичне. Разом з тим людина уявляється митцям бароко підвладною неприборканим пристрастям, які ведуть її до зла. Бароко ніби розколює світ: у ньому поруч з небесним співіснує земне, поруч з піднесеним – низинне. Для цього динамічного, непостійного світу характерні не тільки мінливість і швидкоплинність, але й надзвичайна інтенсивність буття і накал тривожних пристрастей, з'єднання полярних явищ – грандіозності зла і величі добра. Уявлення про мінливість світу породило надзвичайну експресивність художніх засобів. Характерною рисою барочної

літератури стає змішування жанрів. Для художніх творів бароко характерні нахил до мистецької гри, поетичних іграшок, чудернацтв, оригінальничання. До того ж ідеал краси бароко зовсім інший: бароко цінить не лише спокійну гармонійну вроду, але й негарне, огидне як контраст до прекрасного і як засіб сильніше вразити почуття й волю людини. Бароко прийшло до тих сфер, якими раніше нехтували, – до «низької» природи, народних елементів, зокрема й до народності в мові та мотивах. «Маньєристичний “дуалізм” <...> змінюється в бароко антиномичним зіткненням протиріч» [9, с.51]. Антонимичною виявляється внутрішня структура бароко: протистояння і контамінація в ньому трагічного і комічного, високого і низького.

Таким чином, і маньєризм, і бароко при всій своїй розрізненості мають спільні риси. Це неприйняття життя, усвідомлення людиною свого трагічного положення у світі. І в той же час протиріччя між життям та ідеалом породило не тільки трагічне світосприймання, але й критичне, сатиричне ставлення до дійсності, прагнення поетів привернути увагу до актуальних соціальних і моральних проблем. «Запаморочливі лабіринти барочних [додамо – і маньєристичних – *О. Р.*] творів організовані насамперед навколо драматичного відношення між поняттями «бути» і «здаватися», «ілюзія» і «реальність», «особа» і «маска» [9, с. 53].

Ми звернулися до англійської сатиричної поезії періоду пізнього традиціоналізму, оскільки саме там бере початок сатирична традиція, яка досягне апогею в XVIII–XIX ст. у творчості Дж. Свіфта, Г. Філдінга, В. Теккерея, Ч. Діккенса. Об'єкт нашого дослідження – сатиричні вірші Джона Донна і Бена Джонсона.

У цілому об'єкти сатири як Донна, так і Джонсона традиційні для європейської літератури XV–XVI ст. Себастьян Брандт у «Кораблі дурнів» (1494), Еразм Роттердамський у «Похвалі дурості» (1509), Франсуа Рабле в «Гаргантюа і Пантагрюелі» (1537) нещадно висміювали хабарництво, всюдозволеність чиновників, чернечу розпусту і т. п. Що стосується Англії, то, як відзначає О.М. Горбунов, «поступово об'єктом сатири стає вся елизаветинська Англія 90-х років. На відміну від поетів старшого покоління, що оспівували цей час як нове “золоте століття”, яке принесло країні після розгрому Непереможної армади <...> щастя і благоденство, Донн знімає будь-який ореол героїки зі своєї епохи. Він називає її століттям “проіржавілого заліза” <...> Подібний скептицизм був явищем принципово новим не тільки в поезії, але й в усій англійській літературі» [2, с. 10].

Англійські сатирики значно розширили сферу застосування комічного в літературі, вони намагалися розглянути світ у дзеркалі сміху; це значить відзиватися сміхом на присутність у речах моментів негативності, відомої «міри» зла. Сміх виражає здатність людини до оцінки дійсності. На відміну від негативних емоцій, сміх стає свідченням того, що зло безпечне, переборне. Сміх сприяє конституюванню світогляду. Д.С. Лихачов указував: «Функція сміху – оголювати, виявляти правду, роздягати реальність від покровів етикету, церемоніальності, штучної нерівності, від усієї складної знакової системи даного суспільства» [8, с. 16].

П'ять сатир Джона Донна були написані в період 1593–1589 рр. У їхній основі – сатирична форма Горація і Ювенала. Відмовившись від знайомої по поезії Спенсера стилізації під алегорію або пастораль, Донн звертається до зображення реального життя елизаветинської Англії. Узяті разом, сатири Донна формують цілісний цикл. Він починається знайомством оповідача з лондонським життям. Наступні чотири сатири досить точно відбивають перипетії життя поета: Друга сатира присвячена порушеній ієрархії міського суспільства, де все готове для продажу або вже продане, усе підроблене – юриспруденція, поезія, релігія. Найбільш відома Третя сатира, що закликає скрізь, насамперед у релігії, шукати єдину Істину. Четверта сатира змальовує продажність двору останніх років правління Єлизавети. П'ята сатира викриває жорстокість і користолюбство лондонських юристів.

Творчість Донна відноситься до того етапу пізнього Відродження, який прийнято називати маньєризмом. І тому «внутрішній розлад – головний мотив його поезії» [2, с. 8]. Суперечливість, об'єднання високого й низького, радість життя і глибокий трагізм, звеличування і тонка іронія характеризують його твори. У сатирах Донна яскраво виявляється дистанція між оповідачем і об'єктом комічного зображення. Ця дистанція може бути більшою, як у Першій сатирі, може бути й меншою, коли автор прямо висловлює своє ставлення до сатиричного об'єкта (П'ята сатира). «Віддалення предмета і, одночасно, наближення до нього: для сміху необхідно і те й інше» [6, с. 30]. Подібне віддалення, яке дозволяє і авторові, і читачеві зі сторони спостерігати за сатиричним об'єктом, бачити невідповідність його соціального статусу і моральних якостей, можна визначити як один із кодів комічного, характерний для маньєризму.

Бездарний поет, що став не менш бездарним законником; монархи, що не піклуються про своїх підданих; занурений у неправду і лицемірство юрист викликають у Донна не тільки і не стільки сміх, скільки змішане почуття жалості й обурення. Жалості тому, що ці люди не розуміють своєї низинної ролі в житті, і обурення, що вони цю роль займають. Саме цей сплав «*brave scorn*» і «*kinde pitty*» характерний для Гомера і Ювенала. Це з'єднання «гніву» і «суму» стало можливим тільки за умови присутності у свідомості оповідача більш високого, ніж звичайні емоції, феномена, що й направляє сатирика по його складному шляху між емоційними крайностями. Цей феномен – християнський ідеал Донна. Донн – насамперед християнський мораліст, подібно Еразму Роттердамському. Не випадково в «Сатирах» поет уподібнюється вартовому, який стоїть на стражі, що є алюзією не тільки на працю Еразма «*Enchiridion militis Christiani*», але й на всю християнську традицію. Надалі християнські мотиви, звертання до моральних основ життя людини стануть наріжним каменем творчості Донна. З'єднання сатиричного зображення з почуттям жалості до характерів, що осміюються – ще один комічний код. Як типізацію сатиричних характерів Донн обирає прийом «одягання масок». У Першій сатирі ми бачимо маску «настирливого дивака», що поспішав пізнати принадності життя, за що був «добре налупцований»; у Другій – маска адвоката, який «усім бреше». В Четвертій сатирі представлена маска придворного з «набором

пишних і безглузвих фраз». У людині без маски, нехай навіть з повним набором негативних моральних якостей, здатний проявитися уроджене позитивне начало. Маска ж ховає і це, виставляючи напоказ виняткове чванство, жадібність, користь, дурість.

Донн, говорячи про серйозні соціальні і людські пороки, за допомогою «перекидання» високого й низького домагається комічного ефекту. Герой Другої сатири був поганим поетом, і з цим можна ще було миритися, але

...men which chuse

Law practise for meere gaine, bold soule, reput

Worse then imbrothel'd strumpets prostitute [4, с. 374].

У Четвертій сатири оповідач, перервавши розмову з вельможею,

Ran from thence with such or more hast, then one

Who feares more actions, doth make from prison [5, с. 396].

Комічне в цих випадках формується влучними порівняннями, які відсилають читача до знижених побутових ситуацій, що дозволяють розкрити негативні риси герою. Так, у наведених цитатах законник порівнюється з повією, а від вельможі хочеться бігти швидше, ніж арештант тікає з в'язниці.

Сміх як органічний складник соціальної комунікації припускає оцінку суцього з позицій належного, спирається на такі неформальні санкції, як суспільна думка, докса. Сміх виконує функцію санкціонування, яка дозволяє стверджувати найбільш досконалі норми, цінності соціальної взаємодії. Польський науковець Б. Дземідок зазначає: «Глузування й жарт стають санкцією, що примушує дотримуватися звичаїв і загальноприйнятих норм, а також свого роду репресією проти індивіда, який вчинив антигромадську дію. Сором, викликаний публічним осміянням, пробуджує бажання загладити провину, перебороти недоліки й здобути повагу одноплемінників» [3, с. 159–160]. Таким чином, публічне осміяння виступало в ролі соціальної санкції.

У своєму збірнику «Епіграми» (1616) Бен Джонсон звернувся до традиції Марциала. Подібно Марциалу, велике значення Джонсон надавав композиції збірнику, намагаючись сполучити різноманітні за тематикою вірші. Головне ж, що об'єднувало його з римським поетом, це сатиричне бачення світу, так само як і велика увага до побуту і норовів. Одним із кращих віршів збірнику вважається «Запрошення друга на вечерю». В цьому повному легкого гумору творі Джонсон спирається на досить подібні за темою епіграми Марциала, де римський поет, запрошуючи гостей, пропонував їм зі смаком сервірований стіл і дружню розмову. Залишивши низку деталей, запозичених у Марциала, Джонсон переносить події до сучасного Лондону. Своім мистецтвом поет змушує читачів відчувати неповторну атмосферу зустрічі друзів-інтелігентів, які читають за столом римських класиків і ведуть невимушену бесіду. Однак для англійського поета важливіше інше – ідеал інтимної співдружності розумів, що протистоїть моральному занепаду його епохи. Сатиричний запал «Епіграм» Джонсона був набагато могутнішим, ніж у Марциала. Римський поет приймав світ таким, яким він є, іронізуючи над його пороками, але нічого не стверджуючи і не заперечуючи. Для Джонсона ж пафос заперечення і твердження складав суть його бачення світу, і

всі вірші збірника легко поділяються на дві половини: в одних поет бичує порок, в інших – віддає хвалу чеснотам. Об'єктами сатири Джонсона стають придворні, провінційні сквайри, мисливці за багатими нареченими, нудотні пуритани, лихварі, алхіміки, звідники, продажні адвокати, бездарні поети-плагіатори, світські модниці, донощики-інформатори, гравці в кісті і т. д. Ці шахраї і дурні служать ніби ескізами до картини характерів Лондона, яку Джонсон з такою майстерністю розгорнув у своїх комедіях. Проте, незважаючи на численні побутові подробиці, в цій строкатій галереї важко розглянути окремі особи. Така відсутність «фокуса» і передбачалася поетом. Прикметний і вибір Джонсоном сатиричного жанру – епіграми. Малий обсяг цих творів дозволяє лише позначити маску, що «надягається» на порок. В епіграмах «Алхімікові», «Лікареві-шарлатанові», «На старого віслюка» та ін. ми можемо виділити ті ж маньєристичні комічні коди, що й у сатирах Донна: віддалення від предмету осміяння, перекидання «високого» і «низького», сатиричне узагальнення за допомогою зображення масок:

Banks feel no lameness in his knotty gout,
His monies travel for him in and out.
And though the soundest legs go every day,
He toils to be at hell, as soon as they [11].

Сміх також дає поштовхи до переосмислення реальності, звільнення від формалізму, відсталості соціального життя. В силу цих властивостей сміху індивід реалізує «входження» в суспільство, оскільки для нього стають зрозумілими основні соціальні норми. Ресурс сміху дозволяє гнучко використовувати існуючі правила соціального життя. Сміх сприяє становленню критичної, самостійної особистості, яка здатна відчувати себе автономно в системі соціальної взаємодії, дотримуватися дистанції щодо навколишньої дійсності, здійснювати критичну оцінку того, що відбувається, проявляти ініціативу у виробленні норм і вдосконаленні традицій. Завдяки сміху здійснюється відтворення цінностей соціального функціонування, серед яких є свобода, участь, мимовільність, гуманізм і т. ін. Сміх повинен бути видом суспільного жесту, рятувати суспільство від механічної відсталості. У свій час філософ А. Бергсон вказував: «Вихідне від нього [від сміху – *O.P.*] побоювання придушує відцентрові тенденції, тримає в напрузі та взаємодії відомі види активності побічного характеру, що ризикують відокремитися й стихнути, – словом, повідомляє гнучкість всьому той, що може залишитися від механічної відсталості на поверхні соціального тіла» [1, с. 78]. Суспільство для виправлення подібних ситуацій не може вдатися до матеріального тиску, оскільки воно не страждає матеріально. Оскільки те, що викликає стурбованість суспільства, є всього лише симптом – жест, то суспільство, продуціюючи сміх, також формує суспільний жест. Сутність сміху визначається при вирішенні проблем приватного і суспільного життя людини, забезпечує проясненням сторін культуротвірного діалогу, в якому співвідносяться зовнішнє і внутрішнє, духовне та фізичне. Сміх дозволяє перебороти недоліки як особистого життя людини, так і її включення до суспільства.

Таким чином, онтологічна природа сміху сприяє трансформації системи цінностей у ході руху від одного ступеню соціального розвитку до іншого і являється найважливішим фактором, що конститує аксіологічне підґрунтя соціального простору, виконує ідентифікаційну (процес самоусвідомлення), інтеграційну (об'єднання спільноти на основі поділених цінностей), культурну (визначення змістової адекватності і критика неадекватності) функції. В англійській маньєристичній сатирі XVII ст. спостерігається спільність окремих комічних кодів. Це занурення «високого» предмету зображення в «низьку» ситуацію, в якій він виглядає смішним; змішане відчуття сатири, іронії та жалості до зображуваного предмета. Цією статтею тема комічного в літературі маньєризму і бароко, зрозуміло, не вичерпується. Нам цікаво й надалі досліджувати динаміку взаємовідношень смішного й комічного в літературі XVII–XVIII ст., вивчати поетику малих та мінімальних жанрів у західноєвропейській та українській сатирико-гумористичній літературі зазначеного періоду.

Бібліографічні посилання

1. Бергсон А. Смех / А.Бергсон. – М.: Московский клуб, 1992. – 336 с.
2. Горбунов А.Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников / А.Н. Горбунов // Английская лирика первой половины XVII века. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – С. 5–2.
3. Дземидок Б. О комическом / Б. Дземидок. – М.: Прогресс, 1974. – 223 с.
4. Донн Дж. Сатира II / Дж. Донн // Джон Донн. Песни и песенки. Элегии. Сатиры. – С.-Пб.: Symposium, 2000. – 660 с.
5. Донн Дж. Сатира IV / Дж. Донн // Джон Донн. Песни и песенки. Элегии. Сатиры. – СПб.: Symposium, 2000. – 660 с.
6. Карасев А.В. Философия смеха / А.В. Карасев. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 1996. – 224 с.
7. Косиков Г.К. Средние века / Г.К.Косиков // Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М.: Высшая школа, 1987. – С. 8 – 140.
8. Лихачев Д.С. Смех в Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко, А.М. Поньрко. – Л.: Наука, 1984. – 295 с.
9. Пахсарьян Н.Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности / Н.Т. Пахсарьян // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М.: Высшая школа, 2001. – С. 40 – 68.
10. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
11. Jonson Ben. On banks the usurer [Електронний ресурс] / Ben Jonson – Режим доступу: <http://www.luminarium.org/sevenlit/jonson/epigram31.htm>

Надійшла до редколегії 8 червня 2015 р.

Е. И. Романова

**СПОР О «ЛЮБОВНЫХ ТРЕУГОЛЬНИКАХ»
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА**

Аналізується ставлення до проблеми адюльтеру в історії російської літератури XIX століття. Відповідь на питання, чому Тетяна не пішла з Онегіним, складає цілісний сюжет, що послідовно розвивається. Письменники-різночинці в перевлаштуванні статевих стосунків побачать запоруку успішності і громадського перевлаштування. З точки зору Герцена (Любонька – Круциферський – Бельтов) і Чернишевського (Вірочка – Лопухов – Кирсанов), потрібний союз цілком може будуватися на принципах соціалістичного гуртожитку, доцільність яких цілком доказова з позицій «розумного егоїзму». Достоевський у «Бісах» у лінії сімейства Віргінських спародіює благополучну розв'язку любовного трикутника в дусі Чернишевського. Толстой же радикалізує нетерпиме ставлення не лише до адюльтеру (Анна – Каренін – Вронський), але й у «Крейцеровій сонаті» відкине саму ідею шлюбу як таку, що не рятує особу від владного відчуття статі.

Ключові слова: загадка Тетяни, статеві парадигма, шлюб, адюльтер, троїстий союз.

Анализируется отношение к проблеме адюльтера в истории русской литературы XIX века. Ответ на вопрос, почему Татьяна не пошла с Онегиным, составляет целостный, последовательно развивающийся сюжет. Писатели-разночинцы в переустройстве половых отношений увидят залог успешности и общественного переустройства. С точки зрения Герцена (Любонька – Круциферский – Бельтов) и Чернышевского (Верочка – Лопухов – Кирсанов), тройственный союз вполне может строиться на принципах социалистического общежития, целесообразность которых вполне доказуема с позиций «разумного эгоизма». Достоевский в «Бесах» в линии семейства Виргинских спародировывает благополучную развязку любовного треугольника в духе Чернышевского. Толстой же радикализует нетерпимое отношение не только к адюльтеру (Анна – Каренин – Вронский), но и в «Крейцеровой сонате» отвергнет саму идею брака, не спасающего личность от властного чувствования пола.

Ключевые слова: загадка Татьяны, половая парадигма, брак, адюльтер, тройственный союз.

Attitude to the issue of adultery in the history of Russian literature of the nineteenth century are analyzed in the article. Pushkin indicated this issue in a riddle of Tatiana that rejected Onegin and stays true to his unloved husband. Writers saw a pledge of success and social reconstruction in the reconstruction of sexual relations. Herzen, placing the characters in a situation that will be mapped to the plot of Pushkin's novel, raises the question of the guilt / innocence following feelings of love. Selecting of Lyubonka Krutsiferska which, like Tatiana, denying Belto's love and remaining faithful to her husband, in the Herzen's story love triangle brings only misfortune for all participants. Another way sees Chernyshevsky, it admits the possibility of a happy tripartite alliance. In his view, the family could be built on the same principles of the socialist community, which expediency is tested in experience of Vera Pavlovna sewing workshops. Dostoevsky described a happy ending of a love triangle in the spirit of Chernyshevsky in the novel "The Possessed". Tolstoy radicalizes intolerant attitude not only of the possibility of adultery, but also see the horror in the marriage overbearing feeling of sex, personal hostility top.

Key words: mystery of Tatiana, sexual paradigm, marriage, adultery, triple alliance.

По поводу пушкинского «Евгения Онегина» Ф. Достоевский заметит: «Вопрос: почему Татьяна не пошла с Онегиным, имеет у нас, по крайней мере,

в литературе нашей, своего рода историю весьма характерную...» [8, с. 139], – ответ на него составит целый сюжет, последовательно развивающийся вплоть до XX века. Проследить последовательное развитие этого сюжета и обозначить его знаковые повороты в русской литературе XIX века и является целью данной статьи.

В. Белинский ожесточенно отвергнет выбор Татьяны, обвинив ее в безнравственности: «Но я другому отдана, – именно отдана, а не отдалась! Вечная верность – кому и в чем? Верность таким отношениям, которые составляют профанацию чувства и чистоты женственности, потому что некоторые отношения, не освещаемые любовью, в высшей степени безнравственны...» [1, т. VII, с. 501], и в статьях, посвященных анализу пушкинского романа «Евгений Онегин» (1844), он будет придерживаться того социологического *credo*, к которому пришел на основе утопического социализма: «...человек рождается не на зло, а на добро, не на преступление, а на разумно-законное наслаждение благами бытия <...> его стремления справедливы, инстинкты благородны. Зло скрывается не в человеке, но в обществе» [1, т. XII, с. 107].

К середине XIX века представления о любви соединились с идеями французского социалистического утопизма, учения, для которого разрешение вопроса любви и брака было необходимейшим условием идеального мироустройства. Логика объединения двух вопросов – личного и общественного – в один была следующей: «Высший триумф любви достигался в два этапа: любовь к человечеству должна была одушевляться энергией любви к женщине, и этой энергии любви предстояло спасти общество, страдавшее от эмоционального бесплодия, и, в свою очередь, стимулировать любовь к женщине. Из переустройства половых отношений следовало общественное переустройство и расцвет свободы» [9, с. 54].

Концептуально новые воззрения на любовь и брак, личность и общество со всей остротой полемичности воплотились в повести А. Герцена «Кто виноват?». Роману предшествовала пространная заметка «По поводу одной драмы». Ее ключевым заданием становится осмысление новой этики любви. Писатель достаточно подробно пересказывает сюжет драмы, произведшей на него сильное впечатление и послужившей толчком для выработки новой концепции любви, в своих основах противопоставленной романтической.

В центре любовной коллизии пьесы – любовный треугольник: главная героиня пьесы двадцативосьмилетняя Генриетта влюбляется в Эмиля – молодого человека двадцати лет. Польщенный юноша просит ее руки. После пяти лет вполне благополучного брака Эмиль понимает, что он страстно влюблен в Полину, юную девушку, живущую в их доме, и одновременно с этим «он исполнен беспредельного уважения к любящей, кроткой, доброй Генриете». Но он не любит ее – он любит другую, «это факт его сердца: любит, потому что любит, не любит, потому что не любит, – логика чувств и страстей коротка» [2, т. 2, с. 55]. В прихотливом узоре роковых страстей не названной Герценом драмы вполне отчетливо проступают будущие сюжетные ходы его повести «Кто виноват?»; отголоски пересказанной пьесы позже прозвучат и в романе

Н. Чернышевского «Что делать?» – ответе на герценовский вопрос. Виновны ли герои драмы? Или они не виноваты? Герцен отвечает на эти вопросы так: «во-первых, все они правы, а во-вторых, все они виноваты» [2, т. 2, с. 56]. Задавая вопросы, Герцен становится на сторону «падших», говоря: «Жестоки непадающие – вечно трезвые, вечно побеждающие, то есть такие, к которым страсти едва притрогиваются. Они не понимают, что такое страсть. Они благоразумны, как ньюфаундлендские собаки, и хладнокровны, как рыбы» [2, т. 2, с. 57].

Любовная коллизия герценовской повести «Кто виноват?» явно отсылает читателя к пушкинской загадке Татьяны «Но я другому отдана; // Я буду век ему верна». В центре повествования – любовный треугольник «Круциферский – Любонька – Бельтов». То, что у Пушкина было окончанием романа, для Герцена стало его началом. Кто виноват в том, что жизнь трех хороших людей из-за любви терпит крах? – задается вопросом Герцен, и для него базовая «неправильность» отношений в любви становится своего рода метафорой неправильности общественных отношений. Сюжетообразующая функция адюльтера совпадает с архетипически заложенным в нем заданием – «эмансипированием сексуальности, с ее своеобразной легализацией, шире – с эмансипацией индивидуальной самостоятельности» [7, с. 67].

В повести явственно ощущается влияние жоржсандовских идей, синтезирующих руссоистский бунт против оков цивилизации во имя освобождения личности, «реабилитации сердца» во имя гармонического преобразования общественного устройства, за которое боролись социалисты-утописты, – отмечает О. Кафанова [5, с. 86]. Культ любви причудливо соединился с социальной проблематикой. И. Паперно объясняет кажущееся противоречивым объединение двух вопросов – любви, брака и необходимости социальных преобразований – в один следующим образом: «То особое место, которое занимал в русском радикализме женский вопрос, может показаться трудно объяснимым, особенно если учесть, что наряду с ним существовали и другие, более серьезные проблемы, такие, как абсолютизм, крепостничество, ограничение гражданских прав, бедность, безграмотность. Однако в контексте символики культуры доминирующая роль женского вопроса не вызывает удивления. “Освобождение женщины” понималось как свобода в целом, а свобода в личных отношениях (эмоциональное раскрепощение и разрушение устоев традиционного брака) отождествлялась с социальным освобождением человечества» [9, с. 98].

Как и Белинский, Герцен не может принять пушкинский вариант выбора Татьяны: «но я другому отдана и буду век ему верна», верна без любви. В романе много размышлений о том, что принято считать браком. Писатель говорит о браке как «формальной официальности», «театральной декорации»: «и не брани, муж, свою жену да не притесняй родители детей, нельзя было бы и догадаться, что общего имеют эти люди и зачем они надоедают друг другу, а живут вместе» [2, т. 4, с. 118]. Брак превратился в вид «ланкастерских гонений», над которым «все смеются и выше которого никто не смеет стать» [2, т. 4, с. 118].

Размышляя о проблемах любви и брака, Герцен «осложняет» пушкинскую ситуацию, подчеркивая очевидную «неправильность» выбора Татьяны. Татьяна любит Онегина и не любит своего мужа, но остается ему верна, ибо «отдана». Любонька же любит своего мужа, но она любит и Бельтова. Если любовь к Круциферскому начинается с сострадания, то любовь к Бельтову – с понимания его сложной и сильной натуры. Объяснение Бельтова в любви для Любоньки становится началом мучительных размышлений. Она верна своему мужу, но, может быть, эта верность есть форма слабости и трусости современного человека, который «так себя забил, что не смеет дать воли ни одному чувству» [2, т. 4, с. 173]. На слишком пылкое, чтобы быть правдивым, утверждение Любоньки, что она любит своего мужа, Бельтов отвечает вопросом, который открывает новую страницу в литературе о любви: «Однако позвольте, разве непременно вы должны отвернуться от одного из сочувствия другому, как будто любви у человека дается известная мера?» [2, т. 4, с. 162].

Для Любоньки «любовь к двоим» кажется сначала невозможной. Но Бельтов логически пытается убедить ее: «если его любовь дала ему такие права, отчего же любовь другого, искренняя, глубокая, не имеет никаких прав? <...> Вы говорите, что не понимаете возможности любить вашего мужа и еще любить; не понимаете? Сойдите поглубже, в душу вашу и посмотрите, что там делается теперь, сейчас» [2, т. 4, с. 163].

Постепенно и самой Любоньке мысль о любви к двоим начинает казаться вполне естественной. Вначале еще сильны вопросительные интонации: «Будто это правда, что можно любить двоих? Не понимаю. Можно и не двоих, а нескольких любить, но тут игра слов; любить любовью можно одного, и ею я люблю моего мужа. А потом я люблю Крупова и не боюсь признаться, что и Бельтова люблю; это такой сильный человек, что я не могу не любить его. Это человек, призванный на великое, необыкновенный человек; из его глаз светится гений» [2, т. 4, с. 169]. И дальше уже почти с убеждением: «Как мы могли бы прекрасно устроить нашу жизнь, наш маленький кружок из четырех лиц; кажется, и доверие взаимное есть, и любовь, и дружба, а мы делаем уступки, жертвы, не договариваем» [2, т. 4, с. 169]. Герои Герцена следуют развязке пушкинского романа. Но такое решение никому не приносит счастья: Любонька не сможет перенести разлуки с Бельтовым и умрет, Круциферский сопьется и тоже погибнет, Бельтов же пополнит ряды «лишних людей», утративших смысл жизни и без цели странствующих по миру.

Для автора «Что делать?» вопрос о виновности при адюльтере и вовсе снимается. Рахметов убеждает Веру Павловну, что она ничуть не виновата в том, что разлюбила Лопухова и полюбила Кирсанова, ибо человек не властен над своим сердцем. Правильно или неправильно насильно заглушать в себе это чувство, прагматично ли оставаться верной нелюбимому мужу, которому «отдана»? «В какую форму должно было развиваться это недовольство? – логически развивает свою мысль Рахметов. – Если бы вы и он, оба, или хоть один из вас, были люди не развитые, не деликатные или дурные, оно развилось бы в обыкновенную свою форму – вражда между мужем и женою, вы бы грызлись между собою, если бы оба были дурны, или один из вас грыз бы

другого, а другой был бы сгрызаем, во всяком случае, была бы семейная каторга, которою мы и любимся в большей части супружеств; она, конечно, не помешала бы развиться и любви к другому, но главная штука была бы в ней, в каторге, в грызении друг друга. У вас такой формы не могло принять это недовольство, потому что оба вы люди порядочные, и развилось только в легчайшую, мягчайшую, безобиднейшую свою форму, в любовь к другому. Значит, о любви к другому тут и толковать нечего: вовсе не в ней сущность дела. Сущность дела – недовольство прежним положением; причина недовольства – несходство характеров. Оба вы хорошие люди, но когда ваш характер, Вера Павловна, созрел, потерял детскую неопределенность, приобрел определенные черты, – оказалось, что вы и Дмитрий Сергеич не слишком годитесь друг для друга. Что тут предосудительного кому-нибудь из вас?» [12, с. 134].

Рахметов искренне досадует и на Веру Павловну, и на Лопухова из-за того, что им приходится объяснять элементарные вещи, что они не видят самого простого и самого естественного выхода из сложившейся ситуации любовного треугольника: «Из-за каких пустяков какой тяжелый шум! Сколько расстройств для всех, особенно для вас, Вера Павловна! Между тем как просто могли бы вы все трое жить по-прежнему <...> и по-прежнему пить чай втроем, и по-прежнему ездить в оперу втроем. К чему эти мученья? К чему эти катастрофы?» [12, с. 134]. Семья вполне может строиться на тех же принципах социалистического общежития, целесообразность которых вполне проверена опытом устройства швейных мастерских Веры Павловны.

В романе «Что делать?» Чернышевский лишь намечает возможность самого разумного, по его мнению, из выходов – не ломать любовный треугольник, а сохранить его в естественно сложившемся состоянии; литературно он воплотит его в сюжете драмы «Другим нельзя»: молодая девушка помолвлена со студентом. В отсутствие жениха она становится объектом домогательства развратного помещика. Чтобы спасти девушку от неподходящего союза, другой молодой человек – друг загадочно исчезнувшего жениха – вступает с ней в фиктивный брак. В конце концов брак реализуется. Возвращается жених – эмоциональная привязанность дает себя знать. Девушка отвечает на чувство, понимает, что любит двоих. Муж предлагает жить в тройственном союзе [см.: 9, с. 151].

Достоевский в своем антинигилистическом романе «Бесы» спародирует благополучную развязку любовных треугольников в стиле Чернышевского. Эмансипированная жена Вергинского вдруг объявит супругу, «что он отставлен и что она предпочитает Лебядкина. <...> Этот человек пренеделикатно тотчас же к ним переехал, обрадовавшись чужому хлебу, ел и спал у них и стал, наконец, третировать хозяина свысока. Уверяли, что Вергинский, при объявлении ему женой отставки, сказал ей: “Друг мой, до сих пор я только любил тебя, теперь уважаю”». Дело, впрочем, закончилось конфузливо: «Однажды, недели через две после отставки, все они, всем “семейством”, отправились за город, в рощу, кушать чай вместе с знакомыми. Вергинский был как-то лихорадочно-весело настроен и участвовал в танцах; но вдруг и без

всякой предварительной ссоры схватил гиганта Лебядкина, канкирующего соло, обеими руками за волосы, нагнул и начал таскать его с визгами, криками и слезами. Гигант до того струсил, что даже не защищался и все время, как его таскали, почти не прерывал молчания; но после таски обиделся со всем пылом благородного человека. Вергинский всю ночь на коленях умолял жену о прощении, но прощения не вымолил, потому что все-таки не согласился пойти извиниться перед Лебядкиным; кроме того был обвинен в скудости убеждений и в глупости...» [3, т. 7, с. 35]. Для Достоевского «рационализация» человеческих отношений, пусть даже и с благими намерениями переделки общественной жизни на основании гуманного «разумного эгоизма», несет в себе антиличностное начало.

Проблема пола, осложняющая чувство любви, намечена уже у Герцена. В письме к Н.А. Захарьиной в 1837 г. Он пишет: «Ты права – тело мешает. Простор, простор, и я наполню все беспредельное пространство одной любовью. Прочь тело!» [цит. по: 4, с.85]. Герои и Герцена, и Чернышевского, по сути, асексуальны: у них нет тела, – и, если нет тела, какая разница: пить чай, ездить в театр вдвоем или втроем? Толстой психологически точнее: Анне после того, как она полюбила Вронского, становится физически непереносим сам вид Алексея Александровича Каренина: «Ах, боже мой! отчего у него стали такие уши?» – думает она, будто впервые разглядев встречающего ее на вокзале мужа. Толстой, кажется, первым в литературе отваживается упомянуть о том, что супружеские отношения – это отношения прежде всего половые: встретив приехавшую Анну и прощаясь с ней до вечера, супруг, «долго сжимая ей руку, с *особенною улыбкой* посадил ее в карету». Будто защищаясь, она говорит себе: «Все-таки он хороший человек, правдивый, добрый и замечательный в своей сфере», при этом ее не оставляет саднящее чувство физической недоуменной гадливости: «Но что это уши у него так странно выдаются!» [9, т. 8, с. 123].

Замысел «Анны Карениной» возник не только «благодаря божественному Пушкину». Менее заметным, но не менее значимым было влияние герценовской повести. На это указывает эпиграф к роману: «Мне отмщение и аз воздам», перекликающийся с названием «Кто виноват?» и акцентирующий проблему «безвинной» вины. В. Федоров отмечает: «Измена Анны создает конфликтную ситуацию между Вронским и Карениным как между “мужем” по любви и “мужем” по закону мира» [11, с. 85]. Толстой перемещает проблему адюльтера в ранее традиционно игнорируемое русской литературой пространство супружеской постели. Анне после ее рокового падения постоянно снится один и тот же сон, литературно соотносимый с рассуждениями Любоньки Круциферской и Рахметова о любви втроем: «Ей снилось, что оба вместе были ее мужья, что оба расточали ей свои ласки. Алексей Александрович плакал, целуя ей руки, и говорил: как хорошо теперь! И Алексей Вронский был тут же, и он был также ее муж. И она, удивляясь тому, что прежде ей казалось это невозможным, объясняла им, смеясь, что это гораздо проще и что они оба теперь довольны и счастливы. Но это сновидение, как кошмар, давило ее, и она просыпалась с ужасом [10, т. 8, с. 163].

Властное чувствование пола Толстым-«блудником» окажется нестерпимым для Толстого-моралиста, и он проклянет пол – животную составляющую любви. Пол для Толстого антиличностен; чтобы сохранить себя в целостности, необходимо избавиться от пола, разорвать родовое проклятие, вырваться из плена родовой стихии. Только очистив себя от половой зависимости, люди могут исполнить свое предназначение. Герой «Крейцеровой сонаты» Познышев говорит: «Если цель человечества – благо, добро, любовь, как хотите, если цель человечества есть то, что сказано в пророчествах, что все люди соединятся любовью, что раскуют копыя на серпы и т. д., то ведь достижению этой цели мешает что? Мешают страсти. Из страстей самая сильная и злая – половая, плотская любовь, и потому, если уничтожатся страсти и последняя, самая сильная из них, плотская любовь, то пророчество исполнится, люди соединятся воедино, цель человечества будет достигнута, и ему незачем будет жить» [10, т. 10, с. 203]. В дневнике 30 августа 1894 года Толстой напишет: «Романы кончаются тем, что герой и героиня женились. Надо начинать с этого, а кончать тем, что они разженились, то есть освободились. А то описывать жизнь людей так, чтобы обрывать описание на женитьбе, это все равно, что, описывая путешествие человека, оборвать описание на том месте, где путешественник попал к разбойникам» [6, с. 337] и в «Крейцеровой сонате» отвергает не только свободные половые отношения, но и сам брак.

В истории русской литературы XIX века разрешение пушкинской «загадки Татьяны» составляет целый сюжет. Помещая своих героев в ситуации любовного треугольника писатели подвергают сомнению или отвергают выбор Татьяны «но я другому отдана; я буду век ему верна» как безнравственный, противоречащий честному и разумному следованию зову сердца (Герцен, Чернышевский), или же принимают его, саму измену рассматривая как потакание злой иррациональной власти пола (Толстой).

Библиографические ссылки

1. Белинский В.Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. / В.Г. Белинский. – М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1953–1959.
2. Герцен А.И. Собрание сочинений : В 30 т. / А.И. Герцен. ; Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 1954–1965.
3. Достоевский Ф.М. Собр. соч. : в 10 т. / Ф.М. Достоевский ; [под общ. ред. Л.П. Гроссмана, А.С. Долинина, В.В. Ермакова, В.Я. Кирпотина, В.С. Нечаевой, Б.С. Рюрикова] . – М. : ГИХЛ, 1958.
4. Зеньковский В.В. История русской философии : в 2-х т. / В.В. Зеньковский ; [сост. В.А. Поляков] . – Л. : Эго, 1991. – Т. 1. – Ч. 1. – 543 с. – (Философское наследие России).
5. Кафанова О.Б. Любовный быт «людей сороковых годов» / О.Б. Кафанова // Вестник Томского государственного университета. Вып. 266. – Томск : Изд-во Томского ун-та, 1998. – С. 78–87.
6. Л.Н.Толстой: pro et contra : личность и творчество Л.Толстого в оценке русских мыслителей и исследователей : Антология / [сост., вступ. ст., коммент, и библиогр. К.Г. Исупова]. – СПб. : РХГИ, 2000. – 984 с.
7. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах / Е.М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 136 с.

8. Неизданный Достоевский: Записные книжки и тетради. (1860–1881 гг.) / Институт мировой литературы им. А.М.Горького АН СССР; [ред.: В.Г. Базанов, Д.Д. Благой, В.Р.Щербина (гл. ред.) и др] . – М.: Наука, 1971. – 728 с.: ил. – (Лит. наследство; Т. 83).
 9. Паперно И. Семиотика поведения. Николай Чернышевский – человек эпохи реализма. Новое литературное обозрение: Научное приложение / И. Паперно. – М.: Новое литературное обозрение, 1995. – 207 с.
 10. Толстой Л.Н. Собр. соч: В 12 т. / Л.Н. Толстой ; [прим. Е.Н. Куприяновой, С.А. Розановой, К.Н. Ломунова] . – М.: Худож. лит., 1975.
 11. Федоров В.В. Проблемы поэтического бытия / В.В. Федоров. – Донецк: ДонНУ, 2008. – 492 с.
 12. Чернышевский Н.Г. Что делать? (из рассказов о новых людях) : роман / Н.Г. Чернышевский. – Л.: Худож. лит., 1967. – 495 с.
- Надійшла до редколегії 13 червня 2015 р.*

УДК 811.161.1'336

Е.В. Хинкиладзе

ТРАДИЦИИ «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ» В БЕЛЛЕТРИСТИКЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ 1920–1930-х гг.

Стаття присвячена творам письменників-емігрантів у контексті жанру «сімейної хроніки». Відзначається, що в «Чураевых» Г.Д. Гребеникова та «Отчем доме» Є.М. Чирікова зберігаються головні аспекти жанру – лінійна хронікальність, тематика, пов'язана із проблемами родини, що розглядаються на соціально-історичному тлі, зображення декількох поколінь однієї родини, яка, яка правило, руйнується, значний обсяг тексту, – та відбувається їхня трансформація.

Роман Г.Д. Гребеникова є характерним явищем російської белетристики першої третини ХХ ст. Він створювався багато років, тому у його частинах відчутна та чи інша домінанта, пов'язана із наслідуванням тих чи інших жанрових моделей. Перші частини створені в руслі сибірської «сімейної хроніки», традиції якої ствердилися у другій половині ХІХ ст. У них оповідь підкорена хронології людського життя, причому життя «дідів» показане в ідилічному світлі. Самоствердження героя, пошуки ним свого життєвого призначення в той же час є фактором руйнування родини, старого укладу, віри батьків. У романі зберігаються притаманні «сімейній хроніці» етапи становлення родини за батьківською лінією, але індивідуальне співвіднесене із загальним та розгорнуте в соціальному плані: традиціоналізм втрачає свої права під тиском нових соціально-економічних відносин. Трансформуються й риси жанру: роман включає в себе елементи інших жанрових форм, які краще відповідають зображенню становлення та випробування героя-оглядача. Головною відмінністю роману від творів, створених письменниками-емігрантами, є герой – мужицький син. Це створює іншу перспективу в оцінці драматичних подій дійсності.

В «Отчем доме» Є.М. Чирікова духовні пошуки пов'язані із інтелігентським народництвом, яке, на думку автора-оповідача, є причиною руйнації Росії. Як і у Г.Д. Гребеникова, в письменника відчутні біблійські мотиви, проте його твір більш публіцистичний: він створює добре впізнаваних політичних діячів. До того ж у творі Є.М. Чирікова зображене життя лише одного покоління родини, що відрізняє роман від інших зразків жанру. Кожен з братів родини є представником тієї чи іншої ідеї, серед яких

народництво, екстремістські групи, марксизм, сектантство. Тому у хроніці так багато політичних інвектив, які виходять до філософських узагальнень.

Ключові слова: сімейна хроніка, лінійна хронікальність, соціально-історична детермінованість, біблійні мотиви.

Стаття посвячена произведениям писателей-эмигрантов в контексте «Семейной хроники» (С.Т. Аксаков, А.И. Эртель, Вс.С. Соловьев, А.Я. Панаева и др.). Отмечается, что в «Чураевых» Г.Д. Гребеникова и «Отчем доме» Е.Н. Чирикова сохраняются основные аспекты жанра, – линейная хроникальность, тематика, связанная с проблемами семьи, которые рассматриваются на социально-историческом фоне, изображение нескольких поколений одной семьи, как правило, разрушающейся, значительный объем текста, – и происходит их трансформация.

Роман Г.Д. Гребеникова является характерным примером русской беллетристики первой трети XX в. Он создавался много лет, потому в его частях ощутима та или иная доминанта, связанная с наследованием тех или иных жанровых моделей. Первые части созданы в русле сибирской «семейной хроники», традиции которой утвердились во второй половине XIX в. в них повествование подчинено хронологии человеческой жизни, причем жизнь «дедов» показана в идиллическом свете. Самоутверждение героя, поиски им своего предназначения в то же время являются фактором разрушения семьи, старого уклада, веры отцов. В романе сохраняются свойственные «семейной хронике» этапы становления семьи по отцовской линии, но индивидуальное соотносено с общим и развернуто в социальном плане: традиционализм теряет свои права под давлением новых социально-экономических отношений. Трансформируются и черты жанра: роман включает в себя элементы иных жанровых форм, которые лучше отвечают изображению становления испытания героя-обозревателя. Главным отличием романа от произведений, созданных писателями-эмигрантами, является герой – крестьянский сын. Это создает иную перспективу в оценке драматических событий действительности.

В «Отчем доме» Е.Н. Чирикова духовные поиски связаны с интеллигентским народничеством, которое, по мысли автора-повествователя, является причиной крушения России. Как и у Г.Д. Гребеникова, у писателя ощутимы библейские мотивы, однако его произведение более публицистично: он создает хорошо узнаваемые образы политических деятелей. Кроме того, в романе Е.Н. Чирикова показана жизнь только одного поколения семьи, что отличает его от иных образцов жанра. Каждый из братьев семьи является представителем той или иной идеи, среди которых народничество, экстремистские группы, марксизм, сектантство. Потому в хронике так много политических инвектив, которые выходят к политическим обобщениям.

Ключевые слова: семейная хроника, линейная хроникальность, социально-историческая детерминированность, библейские мотивы.

The article is dedicated to works of writers in the context of the genre "family chronicle". It is noted that the "Churaevs" by G.D. Grebenshikov and "Ancestral house" by E.M. Chirikov remain the main aspects of the genre is a linear hronikalnist, topics related to family problems dealt with the socio-historical background, an image of several generations of one family, which is usually destroyed a significant amount of text and is their transformation.

The novel by G.D. Grebenshikov is prevalent Russian fiction of the first third of the twentieth century. It was created many years ago in its parts palpable or another dominant, linked to the imitation of various genre models. The first part of the Siberian established in line with the "Family Chronicle", a tradition that affirmed in the second half of the XIX century. They conquered the chronology of the story of human life, and the life "grandfathers" shown in an idyllic light. Self-affirmation hero, finding it their life purpose at the same time is a factor in the destruction of the family, the old way, faith parents. In the novel stored characteristic "family chronicle" stages of family on the paternal side, but individual correlated with the general and detailed in social terms, traditionalism loses his rights under the pressure of new social and economic relations. Transformed and features of the genre: the novel includes elements of other genre forms that are

more relevant image formation and testing hero browser. The main difference the novel from works created expatriate writers are heroes - peasant son. This creates differently perspective in assessing the dramatic events of reality.

In "Ancestral house" E.M. Chirikov spiritual searching associated with populism, which according to the author-narrator, is the cause of Russia destruction. As G.D. Grebenshikov, a writer tangible biblical motifs, but his more journalistic work: the writer creates a well recognizable politicians. In addition, his work depicts life just one generation of a family that distinguishes the novel from other examples of the genre. Each of the brothers of the family is representative of an idea, including populism, extremist groups, Marxism, sectarianism. Therefore, in the chronicle of so many political invectives that go to philosophical generalizations.

Keywords: *a family chronicle, a linear hronikalnist, socio-historical determinism, biblical motifs.*

Характеризуя творчество «прозаиков старшего поколения» литературы русской эмиграции, Г. Струве выделил среди беллетристики той поры «этнографическую» или этнографически-бытовую струю, к которой отнес произведения С. Минцлова и Г. Гребенщикова. Произведения С. Минцлова он сравнивал с творчеством П. Мельникова-Печерского, а в связи с обращением к анекдоту – с произведениями Н. Лескова. Но «этнографизм» – одну из беллетристических тенденций той поры – отчетливее других иллюстрирует творчество Г. Гребенщикова. Под этим словом Г. Струве, очевидно, имел в виду принадлежность творчества писателя к сибирской прозе, в которой ошутимо внимание к региональной специфике. Это объясняется биографией писателя и его жизненным опытом, частично нашедшем выражение в его произведениях. В первых прозаических произведениях молодого писателя очевидно влияние народнической прозы. В те годы он начал создавать драматические произведения, историко-этнографические очерки, рассказы. Первые прозаические сборники получили положительную оценку В. Короленко и М. Горького. Позднее под влиянием Н. Рериха и по его совету Г. Гребенщиков основал издательство «Атлас», перебрался в Америку, где в конце 1920-х гг. выпустил в свет 4-й том романа «Чураевы» – «Трубный глас», затем – «Сто племен со единым» (1927), «Океан Багряный» (1937) и после большого перерыва – седьмой том «Лобзание змия» (1952). Особенности тематики последних частей произведения принято связывать с влиянием Н. Рериха.

Многотомник «Чураевы» Г. Гребенщикова современному читателю известен недостаточно. Откликов об этом произведении сохранилось немного, и большинство из них проанализировано в кандидатской диссертации С. Царегородцевой [7], где восстановлена и история издания. Во многом благодаря усилиям исследовательницы сегодня это произведение доступно читателю. Она полагает, что роман «наиболее полно воплотил представления старших областников о многогеройном романе-хронике, в котором сибиряки осознают самих себя. Поскольку основная проблематика истории литературы – это, прежде всего, социокультурные явления, данный аспект мы находим наиболее продуктивным для понимания крупнейшего произведения сибирской прозы первой половины XX века» [7, с. 4]. В романе С. Царегородцева выделила областническую тенденцию, то есть, «познание “сибирского

характера”, иначе, – самосознание сибиряков, что следует отнести к школе Г.Н. Потанина» [7, с. 4], эпопейное начало, состоящее в том, что писатель осмысляет Россию в ее «сословной многосоставности», и начало философское. С течением времени – а произведение писалось на протяжении более сорока лет, – и замысел, и жанр отдельных его частей, и их художественный уровень менялись. Цель статьи состоит в том, чтобы выявить в романе Г. Гребенщикова элементы жанра семейной хроники, сложившегося в русской литературе к середине XIX в.

Начало романа, по словам Г. Струве, «заставило многих возлагать на Гребенщикова надежды. Была несомненная свежесть и сила в описаниях величественной алтайской природы, в характеристиках некоторых членов кряжистой старообрядческой семьи Чураевых. Но было много и безвкусия, и даже элементарной безграмотности. В дальнейших томах безвкусие оказалось преобладающим, начиная с самих заглавий отдельных томов (“Веления земли”, “Трубный глас”, “Лобзание змия”))» [6, с. 95]. Г. Струве даже использует такое выражение, как «совершенно нетерпимо по безвкусию»: «...Вклада в русскую литературу его эпопея не составит» [6, с. 95]. Он полагал, что писатель должен был ограничиться первым томом своего произведения, в котором «было гораздо меньше безвкусия и потуг на дешевый символизм»: «У Гребенщикова есть и произведения в стихах, но о них лучше не говорить» [6, с. 96]. Этот критический отклик, признаемся, не потерял своей актуальности и по сей день, хотя сегодня предпринимаются попытки представить Г. Гребенщикова выдающимся писателем, а его произведение причислить к лучшим образцам русской прозы. Эта перспектива мешает по достоинству оценить наследие писателя. Многотомник «Чураевы», по нашему мнению, является произведением беллетристическим, а это дает возможность не предъявлять к нему требований высокой художественности и видеть примечательный образец «серединной» литературы в эмиграции, своеобразно наследующий несколько традиций русской прозы.

Если взглянуть на роман как на произведение, использующее и адаптирующее достижения «высокой» литературы, то окажется, что писатель, как В. Крымов и другие писатели-эмигранты, учитывал горизонт ожиданий читателей, выразил, как и С. Минцлов и Е. Чириков, некоторые тенденции литературы своего времени, прежде всего бытовую, а также воплотил собственное представление об исторических судьбах России. К тому же ему удалось создать в целом интересное произведение, в котором, используя выражение Г. Струве, есть и свой «символизм». Возможно, нелюбезная оценка, которую исследователь дал «Чураевым», также во многом была связана именно с точкой отсчета – от «высокой» литературы.

На это обращает внимание Т. Закаблукова, которая соотносит «Чураевых» с «Угрюм-рекой» В. Шишкова. Она пишет, что критики русской эмиграции разошлись в оценках дарования автора: «Вероятно, здесь сказался “эффект завышенного ожидания”, и роман Гребенщикова прочитывался в соотнесенности с высокой классикой. Столь прямое сопоставление неадекватно, оно неизбежно обнаружит отсутствие “высоты”, но на своем

уровне художественные компоненты произведения обретают надлежащий строй» [2, с. 30, см. также 3]. С этим заключением сложно не согласиться. Действительно, первый роман «Чураевых», который, по общему признанию критики, возвышается над другими частями произведения, давал основания говорить о вхождении в литературу талантливого писателя, от которого можно было ожидать выдающихся произведений. Для анализа его романа нужен подход, учитывающий особенности беллетристического письма, его соотношение с предшествующей литературной традицией.

Как известно, литературе рубежа XIX–XX вв., из которой он, несомненно, вырос, были свойственны многообразные идейно-художественные поиски, приведшие не только к становлению новых литературных течений, но и к обновлению реализма. Обращение к прошлому мирового искусства и культуры, попытки переосмыслить его в соответствии с новыми художественными задачами дали выдающиеся образцы поэзии, прозы, драматургии, а также повлияли на литературу в целом. Судя по всему, Г. Гребенщиков также не избежал этого влияния, и в его романе оно несомненно ощущается. Он стремится осмыслить глубинные причины, приведшие к разрушению традиционного уклада, к революции и гражданской войне. С одной стороны, он идеализирует старообрядчество, сибирский строй жизни, традиции, разрушаемые губительным наступлением на Чураевку прогресса, в том числе западных ценностей. Может быть, поэтому он стремится сохранить строй речи, свойственный описываемым местам, даже в речи повествователя. С другой – ощущает произошедшее с Россией частью какого-то общего губительного движения в мире, когда в противопоставлении оказываются не только этносы, но и народы, страны, и предлагает художественное осмысление этих проблем в меру своего таланта. Ценность и важность этого произведения состоит в том, что его автор, как и многие его современники, ставил и решал вопросы исторических судеб России, понимая всю их противоречивость и неоднозначность, отвечая на запросы и ожидания своих читателей. В романе отчетливо выразилась традиция народнической прозы с ее описательностью и бытописанием, а также причудливо преломились некоторые черты русского семейного романа-хроники: пристальное внимание к народному быту и укладу, тщательное, нередко излишне подробное описание алтайского скита, неприхотливого уклада жизни, а также то, что автору важна народная «правда», которую утверждает отец семейства Фирс Чураев и ищет его сын Василий.

В этом смысле «Чураевы» продолжают традиции народнической прозы, в частности, выраженных в романе А. Эртеля «Гарденины, их дворня, приверженцы и враги» (1890), в свое время обратившего на себя внимание критики и читателей. Сам автор видел свое произведение политическим романом, между тем собственно политическим романом «Гарденины» назвать сложно: А. Эртелем создана «хроника» (Н. Александров), в которой судьба обычного человека показана на фоне движения исторического времени [1]. Этим писатель разошелся со сложившейся традицией: он ведет повествование не от «отцов» к «детям», показывает не жизнь семейных поколений, а смещает акцент с Гардениных на их «их дворню, приверженцев и врагов», среди

которых находит цельные типы людей из народа, за которыми, по его мнению, будущее. Отход от традиции семейной «хроники» проявился и в выборе героя, и в названии: имя главного героя не совпадает с именем рода, которое вынесено в название «хроники».

Эта жанровая разновидность романа не часто попадает в поле зрения исследователей, однако ее историю принято вести от «Семейной хроники» С. Аксакова, которая, по словам В. Кожина, была «источком русской классической прозы» [4, с. 19]. Е. Никольский, обобщивший некоторые вопросы истории и теории этой жанровой разновидности романа, справедливо говорит о ее плодотворном развитии в западноевропейских и славянских литературах. «Романы и длинные повествования о бытии и смене поколений воистину украшают каждую национальную литературу. Их объединяют такие общие особенности, как схожесть судеб, развитие конфликтных ситуаций, преемственность и обновление бытовых традиций и прочие» [5, с. 52–53]. Он называет множество произведений этого жанра, в том числе, и в украинской литературе. К числу семейных хроник им причислены произведения М. Салтыкова-Щедрина и Вс. Соловьева, Б. Маркевича, Евгении Тур, А. Писемского, К. Леонтьева («Подлипки»), А. Герцена («Кто виноват?», «Записки одного молодого человека»), романы И. Гончарова, И. Тургенева, А. Панаевой («Семейство Тальниковых»), Д. Григоровича («Переселенцы»), Б. Зайцева («Путешествие Глеба»), И. Бунина («Суходол»), Д. Мамина-Сибиряка («Приваловские миллионы»), И. Рукавишников («Проклятый род»), М. Горького («Дело Артамоновых») [5, с. 53, 54] и мн. др. Очевидно, что включение в этот перечень некоторых произведений не может не вызывать сомнений. Вместе с тем можно согласиться с исследователем, что «через ряд эпизодов из жизни одного человека или же через биографию не всегда возможно отобразить полную картину социально-культурных и политических изменений в жизни общества. <...> Каждая семейная история рассматривается здесь с точки зрения кардинальной проблемы века – противоречий буржуазной цивилизации, охватывающей все уровни личного и социально-экономического бытия. Реально-историческое время и время индивидуально-психологическое в этих романах неразрывны, более того – объективный ход истории подчиняет и вбирает в себя представления и ощущения персонажей. Эта форма повествования сохраняет черты традиционности, восходящей к семейной хронике XIX в., и одновременно под влиянием развивающихся буржуазных социально-экономических отношений вносит свои коррективы в структуру текста» [5, с. 54]. Устойчивыми чертами жанра являются: линейная хроникальность; тематика, связанная с проблемами семьи, рассмотренными на социально-историческом фоне; изображение нескольких поколений одной семьи, как правило, разобщающейся, разрушающейся к концу повествования; значительный объем текста.

Роман Г. Гребенщикова отвечает этим критериям. В нем повествование начинается с поколения отцов, причем Фирс Чураев вспоминает и о своих дедах-прадедах, опыт которых включается в жизнь старообрядческой семьи, охватывает судьбы сыновей и внуков, описанных в тесной связи с событиями

русской действительности. В произведении ставятся проблемы семьи, осмысленной как часть общества, которая под влиянием драматических, порой эпохальных событий теряет свою прежнюю крепость и цельность. Вместе с тем традиции семейного романа-хроники здесь совмещаются с разными элементами прозы конца столетия и рубежа веков, в романе ощутимы попытки философского осмысления времени, переносимые в широкие авторские отступления или вставные эпизоды. Как и в романе Г. Гребенщикова, в «Гардениных» А. Эртеля создается хронотоп «идиллии», в которой сохраняется народная нравственность и любовь ко всему сущему. Ему также присущи изоляция (русская глубинка), нетронутость природы, гармония между миром природным и человеческим. Кроме того, А. Эртель намеренно противопоставляет столичный мир Гардениных жизни в отдаленной провинциальной усадьбе. Его маркером, в частности, является отказ Ефрема поселиться в аристократическом доме. А. Эртель более умело и разнообразно, чем Г. Гребенщиков, комбинирует точки зрения повествователя и героев, достигает мастерской индивидуализации их речи, о чем писал в предисловии к его роману Л. Толстой. В романе А. Эртеля, как и в «Чураевых», идиллия разрушается по мере повествования: социальные, нравственные и даже политические противоречия подрывают традиционный уклад изнутри. У А. Эртеля он сменяется новым, капиталистическим способом ведения хозяйствования, который воспринимается повествователем как благо. У Г.Д. Гребенщикова попытки сохранить прежний уклад подрываются исканиями молодого поколения, революциями, Первой мировой войной.

Говоря о своеобразии романа Г. Гребенщикова, нельзя не упомянуть и роман Е. Чирикова «Отчий дом. Семейная хроника», написанный одновременно с четвертым и пятым томами «Чураевых» и типологически сходный с ними. Как известно, Е. Чириков был писателем-реалистом, в свое время входившим в группу «знаньевцев», но революцию не принял и через Крым, Константинополь перебрался в Прагу. В эмиграции он написал несколько произведений, среди которых – повесть «Опустошенная душа» (1921) и роман «Зверь из бездны» (1926). Оба произведения Г. Струве считал неудачными, художественно слабыми и неубедительными. «Отчий дом» он вообще обошел вниманием. Между тем это произведение представляет собой довольно удачный опыт осмысления истории семьи в переломные годы русской истории. Писателем изначально был избран критический дискурс.

Если А. Эртель и Г. Гребенщиков противопоставляют столичную жизнь крестьянскому укладу, видят идеал в свободном труде и народной нравственности, то Е. Чириков выражает крайний пессимизм, обзорежая жизнь аристократии, интеллигенции и народа. Вот как, например, повествователь характеризует название провинциального имения Кудышевых: «...не всегда имение это называлось Никудышевкой. По объяснению самих владельцев в стародавние времена все было честь честью: имени носило имя “господ” и называлось, как оно и следовало по старым дворянским традициям, “Кудышевым” <...> Поскольку полученные мужиками наделы были невелики и непригодны к ведению хозяйства, «выселенцы и прозвали свою деревеньку

“Никудышевкой”. Потом и самое имение превратили из Кудышева в Никудышевку, а владельцев окрестили “никудышенскими господами”» [8, с. 139]. Как и в двух других романах-«хрониках», Е. Чириков объединяет настоящее с прошедшим, делает обширные экскурсы в прошлое Кудышевых, в котором были славные времена, однако они не являются идиллическим преданием. Предок семейства, вельможа екатерининских времен князь Кудышев, иронически рассказывает повествователь, сделал в своем имении «Петергофский дворец», но во время инсценировки сцены грехопадения из Библии умер прямо на сцене. «Крепостную девку, исполнявшую роль Евы, заподозрили в отравлении барина и загоняли судебной волокитой: утопилась в “пруду с лебедями”» [8, с. 141]. Если у Г. Гребенщикова прошлое является опорой для новых поколений Чураевых, в нем они видят религиозную основу своей жизни, стремясь оградить ее от посяганий, то у Е. Чирикова будущее семьи Кудышевых («куда») обусловлено бессмысленным прошлым и пустым настоящим («никуда»).

Поиски новой религии в «Чураевых» обусловлены верой отцов, которая направила искания вне официальной православной церкви, и ее сопряжения с иными духовными исканиями: не случайно исследователи говорят о большом влиянии на автора учения Н. Рериха. В «Отчем доме» Е. Чирикова религиозные поиски связаны с интеллигентским народничеством, «дух» которого «почил» над тремя братьями Кудышевыми: «все трое принадлежали к секте искателей “Царства Божьего” на земле, но в путях и средствах они совершенно расходились друг с другом...» [8, с. 219]. Отвлеченность их исканий оказывается очевидной: «...не только у всех трех пути в Царствие Божие – различные, но и самое Царство-то представляется каждому по-своему. Для Дмитрия дорога лежит через всемирную революцию и Царство Божие – в социализме; для Григория – Царство Божие – внутри нас самих, а потому мы придем в него лишь тогда, когда единственным законом на земле будет Христово Евангелие, а формой человеческого общежития – христианский коммунизм; Павел Николаевич под Царством Божиим на земле разумеет некоторую мнимую величину, а именно – такое совершенное государство, в котором интересы личности находятся в полной гармонии с интересами государства ...» [8, с. 220]. Несмотря на разные взгляды на будущее устройство, все они являются бесперспективными и губительными для России: повествователь иронически судит об этом с высоты своего исторического знания.

Своеобразие романа Г. Гребенщикова состоит и в оригинальном использовании автором достижений предшествующей литературы, прежде всего литературы, ставшей классикой. Некоторые аспекты семейного романа-«хроники» сочетаются с элементами романа исторического, философского, введением мотивов современной ему литературы Серебряного века, народнических поисков, духовных исканий Н. Рериха и пр. Как во многих исторических произведениях, в центр его произведения постепенно выдвигается герой-обозреватель, сквозь призму восприятия которого показаны масштабные катаклизмы. Катастрофичность событий действительности, поиски

ответов на актуальные вопросы бытия оттесняют «мысль семейную», замещая ее «мыслью» религиозной. Проблематика романа Г. Гребенщикова напоминает семейную хронику Е. Чирикова, которую М. Михайлова и А. Назарова считают более основательным осмыслением событий рубежа веков, чем, например, написанные в эмиграции «документальные свидетельства произошедшего со страной в 1917 г. (“Окаянные дни” И. Бунина, “Слово о гибели Русской земли” А.М. Ремизова), либо рисуют ностальгические картины прошлого (“Юнкера” А.И. Куприна, “Лето Господне” И.С. Шмелева и др.)» [8, с. 16].

Как и в романе Г. Гребенщикова, в романе Е. Чирикова отчетливо звучат библейские мотивы, однако его произведение более публицистично: писатель создает портреты хорошо узнаваемых политических, в том числе Ленина, и общественных деятелей, придворных, ближайшего окружения царя, пр. Кроме того, в его романе показана участь лишь одного поколения семьи, потому и временной охват несколько уже, чем у Г. Гребенщикова, – 25 лет, да и социальная принадлежность героев двух писателей различна. М. Михайлова и А. Назарова полагают, что в этом состоит главное отличие романа от классических образцов жанра: у Е. Чирикова в центре хроники – жизнь одного поколения аристократического семейства, наследников блестящего дворянского рода, которые «окончательно растеряли свое бывшее величие, утратив не только прежний блеск и влияние, но и променяв свой радикализм на велеречивость и оппозиционность по инерции» [8, с. 19]. Каждый из них является представителем тех или иных политических идей, среди которых позднее народничество и экстремистские группы, марксизм, сектантство и пр. Потому в хронике так много политических инвектив, нередко выходящих к философским обобщениям.

У Г. Гребенщикова эта особенность отсутствует: он формулирует своеобразную философию через осмысление судеб членов семьи из российской провинции, которая так же символизирует Россию, как и у Е. Чирикова семья Кудышевых. А. Эртель в «Гардениных» вообще смещает угол зрения с судеб столичной аристократии на человека из народа, который и становится главным героем романа. В произведениях отчетливо проявились позиции авторов, но выражены они по-разному. В романе Г. Гребенщикова – во вставных эпизодах, но прежде всего в том, что в повествовании преобладает точка зрения повествователя. У Е. Чирикова – в публицистических включениях, существенно отличающих его хронику от традиционных образцов жанра, обычно содержащих спокойное изложение событий, что предполагает известную долю объективности «всезнающего повествователя. Для Е. Чирикова, как для Г. Гребенщикова и А. Эртеля, характерно видеть в России источник великой духовной и культурной силы. В «Отчем доме» это подчеркнуто значительной долей интертекста, включением в повествование множества культурных коннотаций, цитат и реминисценций из значительного количества произведений. В романе Г. Гребенщикова основной формой интертекста являются эпитафии.

Следует обратить внимание на то, что Г. Гребенщиков, в отличие от Е. Чирикова и многих его современников, скажем, И. Бунина или Б. Зайцева,

делает своим героем именно мужика. Василий – крестьянский сын, прошедший большой путь испытаний. Герой И. Бунина судит о России и ее участии, о народе с позиции дворянской, герои Е. Чирикова и Б. Зайцева осмысливают судьбы родины с точки зрения русского интеллигента, и лишь Г. Гребенщиков – пожалуй, единственный из писателей-эмигрантов, – делает героем того, к кому были обращены народнические искания, теории марксистов и анархистов, кадетов и социалистов. В «Чураевых» именно мужик стремится вспахать «пашню» российской жизни так, как он это понимает.

Роман Г. Гребенщикова представляет собой характерное явление русской беллетристики первой трети XX в. Он создавался много лет, потому в разных его частях (томах) ощутима та или иная доминанта, связанная с наследованием тех или иных жанровых моделей. Первые тома созданы в русле сибирской «семейной хроники», традиции которой сложились и утвердились во второй половине XIX в. В них повествование подчинено хронологии человеческой жизни, причем жизнь «дедов», возникающая в воспоминаниях алтайского старообрядца Фирса Чураева, и его самого показана в идиллическом духе. Самоутверждение героя, поиски им своего жизненного предназначения в то же время становятся фактором разрушения старообрядческого уклада, подтачивают веру его отцов. Два сына Чураева символизируют два возможных пути для «сыновей» – духовных поисков (Василий) и материально-плотского существования (Викул). Первый звал героя к странствиям, преодолению, исканиям, второй – к насилию и, в конце концов, к преступлению. Если линия жизни Викула фактически прерывается, то Василий получил свое продолжение в детях и внуках, каждый из которых своеобразно проходит собственный путь обретения духовной истины.

В романе Г. Гребенщикова сохраняются присущие семейному роману-хронике этапы становления семьи, показанные, так сказать, по «мужской» линии. Фирс Чураев вспоминает о судьбах отца и деда, сыновья ориентируются на заветы отца, дети Василия – на его мудрость. Каждое поколение, кроме трех первых, показано в периоде детства-юности, вступления в брак, мужания, зрелости. Но индивидуальное соотнесено с общим и развернуто в социальном плане: традиционализм теряет свои права под давлением новых социально-экономических отношений. По мере разрушения семейных устоев трансформируются и очертания жанра: роман включает в себя элементы иных жанровых форм, лучше соответствующих изображению становления и испытаний героя-обозревателя. Как и писатели-народники, он искал нового человека в народной среде. В исканиях универсальной религии, которая будет вмещать в себя и веру его отцов, и всечеловеческие духовные искания, писатель восстает против просвещения в том виде, в котором оно насаждалось в русской глубинке, и против чуждых западных представлений о социальном устройстве.

Библиографические ссылки

1. Александров Н.Д. Роман А.И. Эртеля «Гарденины», его место в творчестве писателя и развитии русской романистики конца XIX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. : спец. : 10.01.01. «Русская литература» / Н.Д. Александров. – М., 1990. – 24 с.

2. Закаблуківа Т.Н. Семейная хроніка в контексте сибірського роману (Г.Д. Гребенщиков «Чураєвы», В.Я. Шишков «Угрюм-река») : научное издание / Т.Н. Закаблуківа // Художественный текст: варианты интерпретации / Бийск. пед. гос. ун-т ім. В.М. Шукшина; ред. В.А. Акімов. – Бийск : БПГУ, 2007. – Ч. 1. – С. 29 – 36.
3. Закаблуківа Т.Н. Семейная хроніка как сюжетно-типологическая основа романов «Чураєвы» Г.Д. Гребенщикова и «Угрюм-река» В. Я. Шишкова : автореф. дис. ... канд. филол. наук: спец. : 10.01.01. «Русская литература» / Т.Н. Закаблуківа. – Красноярск, 2008. – 24 с.
4. Кожінов В.В. «Семейная хроніка» Аксакова / В.В. Кожінов // Литература в школе. – 1995. – № 1. – С. 19–24.
5. Нікольський Е.В. Семейная хроніка: проблеми історії і теорії / Е.В. Нікольський // Вісник Дніпропетровського університету ім. Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки». – 2013. – № 2(6). – С. 52–64.
6. Струве Г. Русская литература в изгнании / Глеб Струве. – 3-е изд., испр. и доп. Краткий биографический словарь русского Зарубежья [Р.И. Вильданова, В.Б.Кудрявцев, К.Ю. Лаппо-Данилевский. Вст. ст. К.Ю. Лаппо-Данилевского]. – Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1996. – 448 с.
7. Царегородцева С.С. Роман Г.Д. Гребенщикова «Чураєвы» в социокультурном контексте эпохи : автореф. дис. ... канд. филол. наук. : спец. : 10.01.01 – «Русская литература» / С.С. Царегородцева. – Томск, 2005. – 21 с.
8. Чіриков Е. Отчий дом. Семейная хроніка / Е. Чіриков [Вст. ст., подг. текста, ком. М. Михайлова, А. Назарова]. – Москва : Эллис Лак 2000, 2010. – 829 с.

Надійшла до редколегії 30 липня 2015 р.

УДК 821.133.1-31 Селін. 09

Н. О. Шапарєва, А. А. Лавренович

ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ Л.-Ф. СЕЛІНА В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

У розвідці простежено еволюцію осмислення творчості французького письменника середини ХХ ст. Л.-Ф. Селіна в українському літературознавстві. У статті визначено причини, через які ставлення до митця тривалий час залишалось упередженим, а широка публіка була позбавлена можливості насолоджуватись його творчим доробком. Проте ця розвідка демонструє, що на сучасному етапі інтерпретація його спадщини зазнає переосмислення, з'являються поки що поодинокі праці, що висвітлюють специфіку творчої манери письменника. Українські літературознавці головним чином відзначають у творах Л.-Ф. Селіна екзистенційну проблематику, психоаналітичну тематику та антиколоніальний дискурс (Д. Наливайко), насиченість творів арготизмами, за допомогою яких демонструється натуралістичне ставлення автора до дійсності (А. Білас), ідею «абсурду» як провідне сенсовірне поняття творчості Л.-Ф. Селіна (Л. А. Єремєєв) конфлікт людини та суспільства, який породжує опозицію «добра і зла» (Т.Т. Макарова). Але численні поетологічні засади творів Л.-Ф. Селіна залишились поза увагою дослідників та потребують вивчення.

Ключові слова: Л.-Ф. Селін, екзистенційна проблематика, інтерпретація, літературознавство, переосмислення.

В исследовании прослеживается эволюция осмысления творчества французского писателя середины ХХ в.

Л.-Ф. Селина в украинском литературоведении. В статье определены причины, из-за которых отношение к автору длительное время оставалось предубежденным, а широкая публика была лишена возможности наслаждаться его творческим наследием. Данное исследование демонстрирует, что на современном этапе интерпретация его наследия переживает переосмысление, появляются пока что единичные труды, освещающие специфику творческой манеры писателя. Украинские исследователи в основном отмечают в произведениях Л.-Ф. Селина экзистенциальную проблематику, психоаналитическую тематику и антиколониальный дискурс (Д. Наливайко), насыщенность произведений арготизмами, при помощи которых демонстрируется натуралистическое отношение автора к действительности (А. Билас), идею «абсурда» как основное смыслообразующее понятие творчества Л.-Ф. Селина (Л. А. Еремеев), конфликт человека и общества, который порождает оппозицию «добра и зла» (Т.Т. Макарова). Но многочисленные поэтологические принципы произведений Л.-Ф. Селина остались без внимания исследователей и требуют дальнейшего изучения.

Ключевые слова: Л.-Ф. Селин, интерпретация, литературоведение, переосмысление, экзистенциальная проблематика.

The research traces the evolution of L.-F. Céline work's interpretation in Ukrainian literary criticism. The article defines the reasons of a long-term biased attitude to the French writer of the middle of the XXth century, as a result the public at large was deprived of the possibility to enjoy his creative heritage that was almost unanimously appreciated in France and whose talent was recognized already after the publication of his first novel in 1932. The main reason of L.-F. Céline's rejection in the Soviet Union was the drastic differences in political convictions as to the fundamentals of society and state system that the author boldly expressed publicly. This research demonstrates that in the modern period the understanding of his creative legacy is submitted to reinterpretation, some isolated works appear and elucidate the specificity of the writer's artistic manner. The Ukrainian researchers mainly note in L.-F. Céline's works the existential problematic, psychoanalytical subject matter and anti-colonial discourse (D. Nalyvaiko, the abundance of argotic expressions that contribute to demonstrate the author's naturalistic attitude to the reality (A. Bilas), the idea of "absurd" as the principal sense-constructing notion of L.-F. Céline's works (L. Ieremeev), the conflict of an individual and the society that engenders the opposition of "the good and the evil" (T. Makarova). But numerous poetological principles of L.-F. Céline's works were passed over by the researchers and therefore need to be studied.

Key words: L.-F. Céline, existential problematic, literary criticism, reinterpretation, understanding.

Луї-Фердінан Селін (1894–1961 рр.) увійшов у французьке колективне несвідоме ХХ ст. як культова, знакова постать. Особливий інтерес спільноти зумовлений як його безпосередньою літературною творчістю, так і неординарною позалітературною діяльністю, яка резонувала з усталеними суспільними етичними нормами. Але ставлення до нього в залежності від соціальних та політичних тенденцій різнилось, а в радянському літературознавстві його ім'я тривалий замовчувалось або висвітлювалось у несприятливому світлі. Тому доречним здається простежити еволюцію сприйняття його творчості в українському літературознавстві з метою кращого розуміння впливу творчості письменника на світовий літературний процес та виокремлення домінантних позицій, які виділялись літературознавцями в ході вивчення його творів.

У порівнянні зі значною кількістю французьких досліджень творчості Л.-Ф. Селіна доробок українського літературознавства виглядає набагато скромнішим. Але цей факт має об'єктивні причини. Практична відсутність у

радянські часи розвідок, присвячених Л.-Ф. Селінові, викликана не стільки нестачею шанувальників літературної цінності його творів, скільки «опальним» станом автора на теренах колишнього Радянського Союзу, що унеможлиблювало об'єктивне тлумачення його творів. Цією позицією персони *non grata* Л.-Ф. Селін зобов'язаний своїй жорсткій та сміливій критиці політичного режиму країни напередодні Другої світової війни, враження від якої він насмілювався оприлюднити у памфлеті «*Mea culpa*» [5] після особистого візиту у 1936 р. Але за часів незалежної України, особливо у навчальній літературі, його творчість висвітлюється значно активніше та схвальніше, оскільки його внесок у розвиток літературного процесу ХХ ст. вже не підлягає запереченню.

Український переклад «Подорожі на край ночі» у виданні «Фоліо» [6] 2006 р. супроводжується передмовою Д. Наливайка «Роман тотальної негачії», текст якої у значно розширеній формі перегукується зі статтею, вперше надрукованою в журналі іноземної літератури «Всесвіт» 1999 р., № 8 [4], в якій критик коротко окреслює життєвий і творчий шлях письменника та представляє ґрунтовну рецепцію роману. Найповніше, на думку Д. Наливайка, роман характеризують епітети «песимістичний» та «гуманістичний» одночасно [6, с. 5]. Елементи традиційного роману поєднуються в ньому з вільною «селінівською» наративною структурою [6, с. 5], через яку проявляється чітка «антивоєнна позиція», підкріплена «антиколоніальним дискурсом», що згодом перетікає в «соціально-побутову та психоаналітичну тематику», в якій на перший план висувається «екзистенційна проблематика» [6, с. 6].

Домінанта наративу твору – «саркастична іронія» [6, с. 7], поєднана з «емоційними вибухами» з боку «маленької, самотньої людини у ворожому індустріальному світі» [6, с. 10]. Наголос на «абсурдності світу та людського буття» через «нищість людської природи» надає підстави для ідентифікації роману як «попередника літературного екзистенціалізму» [6, с. 11]. «Подорож у порожнечу» героя-наратора складається з «емоційних і когнітивних реакцій на виклики дійсності», а не з описів і подій, які постають у «суб'єктивному просторі» [6, с. 12–13]. Окрім того, своїм романом автор досяг «уніфікації авторської і розмовної мови» [6, с. 13], повернув літературній мові її емоційність, оскільки репрезентація подій вимагає адекватного вербального оформлення. Подальша творчість Л.-Ф. Селіна розвивалася в тому самому річищі і увінчалася трилогією «Із замка в замок», «Північ», «Рігодон», де розкрито «ментально-емоційні комплекси» та «безформну форму», якою адекватно передано увесь «хаос буття і внутрішнього світу» героя [6, с. 15].

Цього ж 1999 р. у дванадцятому номері журнал «Всесвіт» закінчив друк українського перекладу П. Тарашука «Подорожі на край ночі» та видав українську версію памфлету «*Mea culpa*» [5] (1936) (із латини «Моя провина») з передмовою від редакції, в якій у декількох рядках за Л.-Ф. Селіном визнається «далекозорість і вміння протистояти умонастроям, поширеним тоді», оскільки він виявився автором «чеснішим і правдивішим від патентованих співців світлого майбутнього», які, у свою чергу, після відвідування СРСР не зважилися вголос заявити про «жахи сталінізму», що зумів розгледіти та

сказати на повен голос Л.-Ф. Селін після його подорожі у 1936 р. до Ленінграду, та які певним чином «внесли свою лепту у звеличення сталінського режиму» [5, с. 119].

Примітно, що твори Л.-Ф. Селіна цікавлять науковців і з лінгвістичного, а саме перекладознавчого аспекту. У статті «Відтворення арготизмів в українських перекладах роману Л.-Ф. Селіна “Подорож на край ночі”» [1] (2004) А. Білас звертає увагу на насиченість твору арготизмами, що специфічно передаються українською мовою, та особливості їхнього функціонування у творі. На думку дослідника, за допомогою арготизмів у стилі Л.-Ф. Селіна демонструється «натуралістичне ставлення до дійсності» та «негативне сприйняття соціальної нерівності» [1, с. 150].

У розділі «Єдиний винахідник століття» монографії «Французький літературний модернізм. Традиції і сучасність» [2] (1991) Л.А. Єремєєв обґрунтовує приналежність художньої спадщини Л.-Ф. Селіна до епохи модернізму, хоча її соціально-критична спрямованість дає підстави віднести її до «критичного модернізму» [2, с. 38]. Основним сенсоутворюючим поняттям творчості Л.-Ф. Селіна є ідея «абсурду», який охоплює всі сфери людського існування, що породжує ідею безсилля та приреченості індивіда. Художній світ Л.-Ф. Селіна формується в межах суб'єктивного досвіду та редукований відповідно до світовідчуття письменника, оповідальне «я» якого забезпечує прямий контакт і довіру між автором та письменником.

У навчальному посібнику «Французький роман 1945–2000 рр. Алхімія слова живого» [7] (2005) автор-упорядник В.І. Фесенко пропонує статтю доцента університету Нансі (Франція) Р. Тетаманджі, в якій він один із небагатьох проводить аналіз усіх творів Л.-Ф. Селіна та зазначає, що перш за все письменника виділяє з-поміж інших його оригінальний, еліптичний, розпорошений стиль, який функціонує на тлі збідненої інтриги творів, адже на перший план він висуває манеру оповіді. Повоєнну трилогію дослідник характеризує як «найблискучіші романні полотна» [7, с. 65], в яких автор представляє галюцинаційні описи усіх жахів і суперечливості Другої світової війни [7, с. 66]. Автор виражає зневажання до сучасної йому людини та недовіру традиційному гуманізму і його цінностям. Проте не можна ігнорувати позитивне начало у творах Л.-Ф. Селіна, яке полягає в парадоксальному баченні історії як катастрофи через стилістичне використання засобів комічного, що, врешті-решт, створює життєствердний песимізм [7, с. 67].

У виданій французькою мовою монографії «Основні напрямки французької літератури ХХ ст.» [3] (2008) Т.Т. Макарова присвятила Л.-Ф. Селінові параграф, у якому окреслила основні віхи його біографії та представила аналіз «Подорожі на край ночі» та «Смерті в кредит», охрестивши їх «бурлескними та гіркими епопеями» [3, с. 53]. Авторка вбачає, особливо в першому творі, усвідомлення Л.-Ф. Селіном ідеї Ф. Ніцше про «смерть Бога», що втілюється у «світобаченні письменника», яке віднаходить свій прояв через історію персонажа Бардамю [3, с. 54]. Дослідниця виділяє у творі основну проблематику на рівні «конфлікту людини та суспільства», який породжує опозицію «добра і зла», а «доля людини залежить виключно від суспільства» [3,

с. 54]. Людина живе у постійному «страху смерті», а її існування зводиться до ставлення до життя як до «відстрочки смерті» [3, с. 55]. Але цей твір представляє лише той бік світу, що є видимим для бідних людей [3, с. 57]. Окрім того, письменник порушує лінеарність часу як у перших творах, так і в наступних, зокрема в «Із замка в замок», а фінальна трилогія і взагалі видалась «галюцинаторною» [3, с. 52]. Т.Т. Макарова відзначила оригінальність мови Л.-Ф. Селіна, яка набуває «характеру усного мовлення» [3, с. 55].

У результаті проведеного аналізу рецепції творчості Л.-Ф. Селіна в українському літературознавстві можна зробити висновок, що праці, які висвітлюють специфіку творчої манери письменника, є поки що поодинокими та залишають поза увагою численні здобутки цього видатного митця, а деякі художні твори, що дістали загальнонаціонального визнання у Франції, широкій українській аудиторії все ще залишаються невідомими. Це свідчить про необхідність докладання зусиль для виокремлення гідного місця Л.-Ф. Селінові, вивчення всього комплексу його художньої спадщини та запровадження мір для ознайомлення українського читача із творчістю цієї непересічної особистості, яка зробила неоціненний внесок у розвиток сучасної літературної мови та стилю.

Бібліографічні посилання

1. Білас А. Відтворення арготизмів в українських перекладах роману Л.-Ф. Селіна «Подорож на край ночі» / А. Білас // Мова і культура. – К. : Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2004. – Вип. 7. – Т. 8. Теорія і практика перекладу. – С. 146–151.
 2. Еремеев Л.А. «Единственный изобретатель столетия» / Л.А. Еремеев // Французский литературный модернизм. Традиции и современность. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 35–53.
 3. Макарова Т.Т. Основні напрямки французької літератури ХХ ст. / Т.Т. Маркова. – Горлівка : Вид-во ГДПІН, 2008. – 152 с.
 4. Наливайко Д. Роман тотальної неґації / Д. Наливайко // Всесвіт. – 1999. – № 8. – С. 71–75.
 5. Селін Л.-Ф. Mea culpa / Л.-Ф. Селін // Всесвіт. – 1999. – № 11–12. – С. 119–127.
 6. Селін Л.-Ф. Подорож на край ночі / Пер. з фр. П. Тарашука; Передмова Д.С. Наливайка. – Харків : Фоліо, 2006. – 367 с.
 7. Фесенко В.І. Французький роман 1945–2000 рр. Алхімія слова живого / В.І. Фесенко., М. Мільнер, Ж. Бесьер, Б. Бланкман, Р. Тетаманджі та ін. – К. : Промінь, 2005. – 383 с.
- Надійшла до редколегії 2 липня 2015 р.*

УДК81'25'38 : 821.521-32=161.2

К. М. Яценко

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ЛАО ШЕ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ «СУСІДИ»

Досліджено спроможність відтворення стилістичних особливостей малої прози відомого сучасного письменника Китаю – Лао Ше (lǎo shě) на ідейно-образному та мовному рівнях. Простежено особливості збереження та передачі індивідуального стилю

письменника в українському перекладі Івана Корнійовича Чирка. Проаналізовано особливості використання перекладацьких засобів досягнення адекватності та еквівалентності перекладу з точки зору рецепції твору україномовним читачем при передачі авторських мотивів, сатири та іронії оригінального китайського тексту в різних комунікативних та лінгвістичних ситуаціях, зокрема прийомів доместикації, генералізації та компенсації. В ході дослідження було виявлено деякі неточності перекладу новели Лао Ше на українську мову, зокрема використання прийому доместикації, коли мовна ситуація не вимагає цього, що в результаті порушує історико-культурне тло тексту оригіналу і може сприяти викривленню читацької рецепції. Були запропоновані альтернативні варіанти перекладу, які зберігають стилістичну цілісність оригінального тексту новели Лао Ше і в той же час органічно вписуються у стилістичні та комунікативні норми української мови.

Ключові слова: індивідуальний стиль, стилістичні особливості, Лао Ше, проблеми перекладу, адекватність, еквівалентність, доместикація, генералізація, компенсація.

Исследуются особенности воспроизведения стилистики малой прозы известного современного писателя Китая – Лао Шэ на идейно-образном и языковом уровнях. Прослежены особенности сохранения и передачи индивидуального стиля писателя в украинском переводе Ивана Корнеевича Чирко. Анализируются особенности использования переводческих средств достижения адекватности и эквивалентности перевода с точки зрения рецепции произведения украиноязычным читателем при передаче авторских мотивов, сатиры и иронии оригинального китайского текста в различных коммуникативных и лингвистических ситуациях, в частности приемов доместикации, генерализации и компенсации. В ходе исследования выявляются некоторые неточности перевода новеллы Лао Шэ на украинский язык, в частности использование приема доместикации, когда языковая ситуация не требует этого, что в результате нарушает историко-культурный фон текста оригинала и может способствовать искривлению читательской рецепции. Были предложены альтернативные варианты перевода, которые сохраняют стилистическую целостность оригинального текста новеллы Лао Шэ и в то же время органично вписываются в стилистические и коммуникативные нормы украинского языка.

Ключевые слова: Индивидуальный стиль, стилистические особенности, Лао Шэ, проблемы перевода, адекватность, эквивалентность, доместикация, генерализация, компенсация.

Was made an attempt to investigate the possibility of reproduction of stylistic peculiarities of the short fiction written by famous Chinese writer Lao She at an ideological, imaginative and language levels. Traced the features of preservation and transmission of individual writer's style in Ukrainian translation by Ivan Chirko. Were analyzed the features of the use of translation methods to achieve the adequacy and equivalence of translation in terms of the response of Ukrainian speaking reader when transferring author's motives, satire and irony of the original Chinese text in various communicative and linguistic situations, in particular, methods of domestication, generalization and compensation. The study revealed some inaccuracies of translation of the short story by Lao She into the Ukrainian language, in particular, the use of domestication method when the linguistic situation does not require it, which, as a result, violates the historical and cultural background of the original text and can contribute to distortion of reader response. Were offered translation alternatives that retain the stylistic integrity of the original text of the short story by Lao She, and, on the other hand, fit perfectly into the stylistic and communicative norms of the Ukrainian language.

Keywords: individual style, stylistic peculiarities, Lao She, problems of translation, adequacy, equivalence, domestication, generalization, compensation.

Переклад – це складний і багатогранний вид людської діяльності. Хоча зазвичай говорять про переклад «з однієї мови на іншу», але насправді у процесі

перекладу відбувається не просто заміна однієї мови іншою. В перекладі стикаються різні культури, різні особистості, різні склади мислення, різні літератури, епохи, рівні розвитку, різні традиції та установки. Перекладом цікавляться культурологи, етнографи, психологи, історики, літературознавці, і різні боки перекладацької діяльності можуть бути об'єктом вивчення в рамках відповідних наук. У той же час у науці про переклад – перекладознавстві – можуть виділятися культурологічні, когнітивні, психологічні, літературні та інші аспекти. Особливо складним завданням є переклад художнього тексту, оскільки перекладач має звертати увагу на різного роду мовні та стилістичні аспекти, які повинні бути адекватно передані мовою перекладу [3, с. 6].

Першою і найбільш очевидною є така особливість художнього перекладу, як небуквальність. Сам по собі художній переклад – це відносно вільний переклад, який не вимагає буквальної точності, на відміну від технічного перекладу, де точність надзвичайно важлива [1, с. 18].

Другою важливою особливістю художнього перекладу є зв'язок з мовною специфікою тексту, який перекладається. Найчастіше перекладачеві, який перекладає художній текст, доводиться працювати із фразеологізмами та фразеологічними зворотами, які при точному перекладі не будуть відображати смислове навантаження тексту, тому необхідно знаходити еквіваленти в мові, на яку перекладається текст. Нерідко перекладачеві доводиться мати справу з грою слів. Гра слів – це особливий вид гумору, який не піддається перекладу на іншу мову. В такому випадку перекладачеві потрібно «обігрувати» слова в уже перекладеному тексті. Це все робиться для того, щоб відтворити гумористичний ефект. Саме гра слів є одним з найскладніших моментів у художньому перекладі.

Наступною особливістю художнього перекладу є особистісний характер перекладу. Справа в тому, що зробити справжній художній переклад може тільки перекладач, який має письменницькі здібності. Адже найчастіше в художньому перекладі не настільки важлива точність тексту, який потрібно перевести, скільки відчуття, що залишаються у читача після прочитання цього тексту. Текст, який був переведений, повинен викликати такі ж почуття і переживання у читача, як і оригінал [4, с. 6].

Ще однією особливістю художнього перекладу є обов'язкове дотримання стилю тієї чи іншої епохи і відповідність культурним особливостям. Перекладач повинен спочатку перейнятися текстом, досліджувати епоху, до якої належить той чи інший художній твір [2, с. 16].

Так, зокрема, ці та інші труднощі перекладу вміло подолав відомий український китаєзнавець І.К. Чирко, перекладаючи твори видатного китайського письменника XX ст. Лао Ше. Незважаючи на те, що твори Лао Ше написані простою мовою, зрозумілою будь-якому пересічному китайцю, для перекладача вони вимагають справжнього таланту, оскільки, крім того, що вони містять чимало реалій та фразеологічних одиниць, в них виражається сатира та іронія, які перекладач повинен адекватно передати мовою перекладу. Лао Ше у своїх творах відобразив сатиру на тогочасне китайське суспільство [9, с. 4].

Сучасну дійсність письменник змальовує в сатирично загострених, гротескно-гіперболізованих, доведених до абсурду картинах [6, с. 8].

Знущання над народом не було єдиною суспільною вадою, на яку була спрямована сатира Лао Ше. Письменник також гостро висміював і пристосуванство людей до існуючих порядків. Раніше Лу Сінґ у своєму творі «Справжній життєпис А-К'ю» надзвичайно гостро відобразив рабський дух покори і непротивлення, який з давніх-давен укоренився в менталітеті китайського народу. Лао Ше, таким чином, продовжив думку Лу Сінґа: герої його творів не лише не висловлюють бажання щось змінити у своєму житті, але також вміло пристосовуються до тих чи інших суспільних ситуацій, які їх пригнічують [7, с. 9].

У творах Лао Ше простежується співчуття до простих людей, які потерпають від злиднів, і гостра сатира, спрямована на гнобителів народу. Висміюючи якогось конкретного свого персонажа, Лао Ше, звичайно, спрямовував свій сарказм на все суспільство [5, с. 12].

Дуже яскравою і колоритною є сатирична новела Лао Ше «Сусіди» («lín jū men») зі збірки «Серп місяця», в якій письменник описує життя сусідів і ворожнечу між ними. У новелі лунають мотиви пристосуванства, духовної ницості заможних людей та їх зневаги по відношенню до звичайного люду, відсталості традиційного суспільного положення китайської жінки та інші.

Проаналізуємо, як сатиру, іронію та інші стилістичні аспекти, а також вищенаведені мотиви Лао Ше відобразив у перекладі українською мовою І.К. Чирка. Перш за все відзначимо, що перекладач дуже вміло показав у перекладі стиль, яким написана новела, зокрема елементи розмовно-побутового стилю: «míng tài tài de xīn yǎn hěn duō» [10, с. 1] – «**Пані** Мін жінка дуже хитра й **метикована**» [7, с. 112].

Вислів «xīn yǎn» належить до розмовного стилю мовлення і означає «хитрість», «кмітливість». І.К. Чирко, на нашу думку, влучно підібрав для перекладу діалектизм «метикована», зберігши тим самим розмовний колорит вислову, який був би знятий при його дослівному перекладі «хитра», «кмітлива». На прикладі цього ж речення слід вказати на реалію китайської мови, яка постає перед читачем, а саме слово «tài», яке відноситься до заміжньої жінки, часто у шанобливому контексті при звертанні. У перекладі це слово передано реалією української мови «пані». На нашу думку, І.К. Чирко слушно використав у перекладі прийом доместикації або окультурення, оскільки, в результаті цього, україномовний читач так само сприйматиме текст, як і китайський читач текст оригіналу.

У наступному реченні іронічно описується безправне становище сучасної Лао Ше китайської жінки: tā xiǎo dé zhàng fū yào shì nǎo le mǎn kě yǐ yòng zuì nán kān de shǒu duàn dài tā míng xiān shēng kě yǐ suí biàn zài qǐ yī gè, tā yī diǎn bàn fǎ yě méi yǒu [10, с. 1] – «Бо знала: коли розгніває чоловіка, **від нього можна всього чекати**; пан Мін може навіть на іншій одружитись, і нічого вона не вдіє» [7, с. 112].

Дослівно виділена фраза означає «обходитися з нею найтяжчим способом». І.К. Чирко вжив прийом генералізації, переклавши фразу як «від

нього можна всього чекати». З одного боку, перекладач відходить від оригіналу, дещо зм'якшуючи зміст фрази, а разом з тим і гостроту закладеної в неї іронії Лао Ше. З іншого боку, фраза «від нього можна всього чекати» органічно вписується в україномовний переклад і наближається до оригіналу з точки зору читацької рецепції, оскільки в українській мові вислів «можна чекати всього» несе явно негативне конотативне значення, тобто «всього, крім доброго». Проте, на нашу думку фразу доцільніше було б перекласти як «від нього можна чекати найгіршого». Такий переклад і зберігає авторську іронію Лао Ше, і сприяє адекватній рецепції україномовного читача.

Лао Ше сатирично описує неграмотну китайську жінку, яка замість того, щоб навчитися читати й писати, все життя соромиться своєї неграмотності і через це ненавидить ієрогліфи: *zì lǐ cáng zhe yī xiē tā cāi bù tòu de mǐ mǐ* [10, с. 1] – «**Значки** ті ховали в собі якісь недоступні їй таємниці» [7, с. 112].

Перекладач використовує прийом компенсації, замінюючи стилістично нейтральне слово «ієрогліфи» його контекстуальним синонімом «значки». У даному разі І.К. Чирко за допомогою такої компенсації підкреслює сатиру оригіналу, оскільки, відштовхуючись від змісту новели, для пані Мін це скоріше були якісь дивні значки, ніж ієрогліфи.

І.К. Чирко також час від часу вдається до прийому еліпсису або опущення, коли мовна та культурна ситуація оригіналу не сприяють цьому: *tuō le nǐ nà jiàn páo zi, zán men dōu shì yī yàng; yě xǔ nǐ gèng hú tú* [10, с. 2] – «**На нашому місці** ти була б така, як ми, а то й іще дурніша» [8, с. 113].

Дослівно виділена фраза перекладається як «Зняти твій халат». Перекладач вирішив опустити слово «халат» і вдався до описового перекладу. Ми вважаємо це недоцільним, оскільки «халат» у даному разі виступає культурною реалією тогочасного Китаю, оскільки халат тоді носили здебільшого представники китайської аристократії. Лао Ше іронізує, показуючи, що тогочасні вельможі відрізнялися від звичайних людей лише одягом, а розумом часто їм поступалися.

Таким чином, ми можемо констатувати, що І.К. Чирко у перекладі новели Лао Ше «Сусіди» («*lín jū men*») у більшості випадків вдало передав стилістичні особливості оригіналу, зокрема його сатиру та іронію за допомогою перекладацьких прийомів доместикації, генералізації, компенсації тощо. Щоправда, в деяких випадках перекладач нехтував культурними реаліями оригіналу задля кращої передачі авторського стилю китайського письменника.

Бібліографічні посилання

1. Бархударов Л.С. Язык и перевод / Л.С. Бархударов – М.: Междунар. отношения, 1975. – 240 с.
2. Виноградов В.С. Введение в переводоведение / В.С. Виноградов – М.: Изд-во ин-та общего среднего образования РАО 2001. – 224 с.
3. Комиссаров В.Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров – М. : ЭТС, 2001. – 424 с.
4. Культура перекладу китайської та японської прози й поезії: світоглядний аспект / Ред.-упоряд. В. Резаненко; С. Дроздова, Л. Джанкьозова, Д.О. Купко, Ю. Дудченко. – К. : НаУКМА, 2009. – 85 с.

5. Лао Шэ. Избранное / Лао Шэ: [пер. с кит.]. – М.: Радуга, 1982. – 512 с.
 6. Лао Шэ. Избранное. Сборник / Лао Шэ : [пер. с кит.]. - М.: Прогресс, 1981. – 512 с.
 7. Лао Ше. Серп місяця. Новели / Лао Ше : [пер. з китайської І. Чирко] ;. – К. : Дніпро, 1974. – 304 с.
 8. Николаенко В. Чирко Иван Корнеевич / В. Николаенко – К.: Воля, 1976. – 5 с.
 9. Тесленко І. Іван Чирко, «китаєць» із Чернігівщини [Електронний ресурс] / І. Тесленко / Україна молода – 05.10.2004. – № 185. – Режим доступу: <http://www.umoloda.kiev.ua/number/278/171/9944/>
 10. lǎo shě lín jū men - běi jīng: wài wén chū bǎn shè, 2000.
- Надійшла до редколегії 2 червня 2015 р.*

Зміст

Е. А. Андрущенко АНТИЧНИЙ «СЛОЙ» В КНИГЕ Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО «Л. ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ».....	3
О. Н. Бескровна БІБЛІЙНА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ (єврейський погляд).....	9
К. В. Борискіна ОСОБЛИВОСТІ ЗАЛУЧЕННЯ МЕТОДОЛОГІЧНИХ ЗДОБУТКІВ ШКОЛИ «АННАЛІВ» ДО ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ ІСТОРИЧНИХ ТВОРІВ.....	21
М. В. Ветрова ПРОТИВОСТОЯНИЕ МУЖСКИХ ОБРАЗОВ ПО КАРТЕР: АРХЕТИП «ГЕРОЙ»-ХИЩНИК VS АРХЕТИП «АНТИГЕРОЙ»-ЧЕЛОВЕК КАК ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПАТРИАРХАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА.....	29
Г. Ю. Гаджиєва ЖАНР АВТОБІОГРАФІЇ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	36
Л. В. Гармаш МОТИВ УБИЙСТВА В РОМАНЕ Ф. К. СОЛОГУБА «ТЯЖЕЛЫЕ СНЫ».....	40
І. В. Гетьман РОЗВИТОК ФЕМІНІСТИЧНОЇ КРИТИКИ У ХХ СТОЛІТТІ.....	50
В. А. Гусев ЛИЧНОСТЬ Н.В.ГОГОЛЯ В «ЛИТЕРАТУРНЫХ ВОСПОМИНАНИЯХ» И. И. ПАНАЕВА.....	55
Е. А. Гусева «Я ЧЕЛОВЕК ЖИЗНЕРАДОСТНЫЙ...».....	62
І. В. Дмитрієва НОВЕ ПРОЧИТАННЯ АВТОРСЬКИХ ПРИНЦИПІВ ТВОРЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТЕКСТІВ В ОПОЗИЦІЇ З КАТЕГОРІЄЮ ЛІТЕРАТУРНОГО НАПРЯМУ.....	67
И. В. Дорогань О ЖИВОПИСНОМ СЛАГАЕМОМ В ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ: КОНТЕКСТ НАУЧНОЙ КЛАССИКИ.....	75
М. О. Зуєнко ІМПЛЕМЕНТАЦІЯ МІФУ В МЕТАФІЗИЧНІЙ ПОЕЗІЇ ДЖОНА ДОННА.....	88
В. П. Казарин, М. А. Новикова АХМАТОВА. ДАНТЕ. КРЫМ (К постановке проблемы).....	96
О. А. Кирпа ТИПОЛОГИЯ РУССКОЙ СОВРЕМЕННОЙ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ.....	105

С. К. Криворучко

КОНЦЕПТ «ЧУЖА» В РОМАНІ ГО СЯОЛУ

«КОРОТКИЙ КИТАЙСЬКО-АНГЛІЙСЬКИЙ СЛОВНИК КОХАНЦІВ».....110

Е. И. Метелиди

ФУНКЦИЯ ВСТАВНЫХ ЭПИЗОДОВ В РОМАНЕ В. К. КАНТОРА «КРЕПОСТЬ».....117

Т. Л. Мищур

БИБЛЕЙСКИЕ ОБРАЗЫ, МОТИВЫ, СЮЖЕТЫ

В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ.....124

Д. А. Москвітін

ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ ПАРАДИГМИ РЕЦЕПЦІЇ ВІЛЬЯМА ШЕКСПІРА

В АМЕРИКАНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ КІНЦЯ XVII–XIX СТОЛІТЬ.....132

A. O. Muntian, I. V. Shpak

ATLAS SHRUGGED: FEMINISM DISCOURSE OR DISCOURSE OF FEMININITY.....141

Х. Б. Павлюк

ПУРГАМЕНТАРНІ МОТИВИ У СУЧАСНІЙ НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ПРОЗІ (на матеріалі

романів Вольфганга Кеппена «Смерть у Римі» та Ельфріди Єлінек «Піаністка»).....147

Н. М. Раковская

АВТОРСКОЕ «Я» В КРИТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ.....156

О. В. Родний

АНГЛІЙСЬКА МАНЬЄРИСТИЧНА САТИРА XVII ст.: ОНТОЛОГІЯ СМІХУ.....160

Е. И. Романова

СПОР О «ЛЮБОВНЫХ ТРЕУГОЛЬНИКАХ» В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА.....168

Е.В. Хинкиладзе

ТРАДИЦИИ «СЕМЕЙНОЙ ХРОНИКИ»

В БЕЛЛЕТРИСТИКЕ РУССКОЙ ЭМИГРАЦИИ 1920–1930-х гг.....175

Н. О. Шапарева, А. А. Лавренович

ОСМИСЛЕННЯ ТВОРЧОСТІ Л.-Ф. СЕЛІНА

В УКРАЇНСЬКОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ.....185

К. М. Яценко

ОСОБЛИВОСТІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ ЛАО ШЕ

В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ «СУСІДИ».....189

ДЛЯ ПОДАТОК

ДЛЯ ПОДАТОК

Наукове видання

Література в контексті культури

Збірник наукових праць

Випуск 26 (2)

Українською, російською та англійською мовами

Авторське редагування

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
КВ № 6955 від 11.02.2003 р.

Підписано до друку 18.08.2015 р.
Формат 60 x 84 1 / 16. Папір офсетний.
Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний.
Обсяг 19,59 ум. др. арк., 15,07 обл.-вид. арк.
Наклад 300 прим. Зам. № 1468.

Видавничий дім Дмитра Бураго
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua,
site: www.burago.com.ua